

مكتبة جامعة القاهرة
٧٩٦٨

مكتبة جامعة القاهرة

Bibliotheca Alexandrina



0091379



واقعية بلا ضفاف

بيكاسو. سان جون بيرس. كافكا

روجيه جارودي

تقديم: أراجون

ترجمة: حليم طوسون

مراجعة: فؤاد حداد

الأعمال الفكرية



الهيئة المصرية
العامّة للكتاب

واقعية بلا حفاف

واڤعيه بلا صفاف

بيکاسو. سان چون بيرس. کافکا

تالیف: روجیه جارودی

تقدیم: آراجون

ترجمة: حلیم طوسون

مراجعة: فؤاد حداد



مهرجان القراءة للجميع ٩٨

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(أعمال فكرية)

واقعية بلا ضفاف

روجيه جارودي

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الرياضية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

الغلاف

الإشراف الفني:

محمود الهندي

المشرف العام

د. سمير سرحان

مقدمة



ومازال نهر العطاء يتدفق،
تتفجر منه ينابيع المعرفة
والحكمة من خلال إبداعات
رواد النهضة الفكرية المصرية
وتواصلهم جيلاً بعد جيل -
ومازلنا نتشبع بنور المعرفة
حقاً لكل إنسان ومازلت أحلم
بكتاب لكل مواطن ومكتبة في
كل بيت.

شُبِّتَ التجربة المصرية «القراءة للجميع» عن الطوق ودخلت «مكتبة الأسرة» عامها الخامس يشع نورها ليضيء النفوس ويثرى الوجدان بكتاب في متناول الجميع ويشهد العالم للتجربة المصرية بالتألق والجدية وتعتمدها هيئة اليونسكو تجربة رائدة تحتذى في كل العالم الثالث، ومازلت أحلم بالمزيد من لآلىء الإبداع الفكري والأدبي والعلمي تترسخ في وجدان أهلى وعشيرتى أبناء وطنى مصر المحروسة، مصر الفن، مصر التاريخ، مصر العلم والفكر والحضارة.

سوزان مبارك

على سبيل التقديم

تواصل مكتبة الأسرة ٩٨ رسالتها التثويرية وأهدافها النبيلة بربط الأجيال بتراثها الحضارى المتميز منذ فجر التاريخ وإتاحة الفرصة أمام القارئ للتواصل مع الثقافات الأخرى، لأن الكتاب مصدر الثقافة الخالد هو قلمتنا الحصينة وسلاحنا الماضى فى مواكبة عصر المعلومات والمعرفة.

د. سمير سرحان

« نحن الطالين في كل مكان غمار الافق
لسنا باعداء لكم .

نريد ان نمنعكم كل الرياح الغربية
حيث يزدهر السر الخفى ويبيع نفسه لمن
أراد اجتناؤه .

هناك أوقدت نار جديدة وتراحت ألوان
لم تبصرها عين

وأومات خيالات شغالة

نريد ان تتجسد

... فرحة بنا

رحمة بالكافحين أبدا على مشارف

الالهائية والمستقبل .

جيوم ابو لينير

مقدمة

أعتبر هذا الكتاب حدثاً .

باعتبار ما يقوله وباعتبار الرجل الذى كتبه والملاحظة التى ظهر فيها ، ولأنه ضمان للمستقبل . فهذا الكتاب نهاية مطاف وبداية انطلاق ، لأنه يحطم أشياء ويفتح الباب لغيرها : فهو فى آن واحد رفض وفتح .

يجب أن نتعرض أولاً للرجل ، لأننا بصدد كتاب من تأليف انسان معين ، يتكلم من موقعه ، حيث يعيش ويعمل ، ومن وجهة نظره التى يراها سليمة و متمشية مع أعماله ومع المبادئ التى تستند عليها . لسنا بصدد انسان عكف بالمصادفة على الكتابة لمجرد اعجابه الطارىء بقصيدة لسان جون بيرس أو بلوحة لبيكاسو .. فهذه المسائل أساسية فى رأيه ، وهى ترتبط بفكرته عن الخير والشر ويمبررات وجوده وفنائه ، وبوقوفه الى جانب الأغلبية الساحقة التى تعاني وتتألم . وما يقوله هنا ليس أبداً أهواء أو مشاعر أو ضرباً من التعسف ، بل مسئولية يتحملها تجاه نفسه وتجاه الآخرين ، وإيمان راسخ منه بأن الخطأ فى هذا الميدان انعكاس لأخطاء ومواقف أخرى ، وهو تصحيح لخط السير وتأكيد للفكر السليم .

لا شك أننا نحكم على الناقد بأرائه التي ألفناها ، أي بما يدافع عنه ويتذوقه لما يتعرض له ، ويمدح حساسيته. وسيكون على حق في نظرنا اذا رأى قبلنا اشياء تأكدت قيمتها ولم تعد موضع نزاع . ولكننا لا نبالي كثيرا بمجموع أفكار هذا الناقد . لقد قرأت أجيال متعاقبة لسانت بوف لأنه عرفنا بشعراء البلياد أو بالرومانتيكيين . على أن هذه الأجيال نسيت تماما أنه كان من أتباع سان سيمون .

ولكن الأمر يختلف بالنسبة لمارودى . فحتى الذين لا يعتبرون أن كافكا اكتشاف جديد ، يهمهم أن يحكموا عنه هنا رجل ماركسي ، وبصفته هذه . ولا شك أن ذلك يرجع الى طبيعة الماركسية نفسها . فكل نقد ينبع من مفهوم عام للعالم ، وقد نلاحظه بدرجة أو أخرى . والكاتب يتفاهم مع قرائه عن طريق هذا المفهوم السائد ، ومن هنا يستمد الناقد نفوذه فيؤثر على الأفكار المقررة أو الأفكار التي في طريقها لأن تصبح كذلك . ويعبر الناقد ، بلغة شعبه ، عن رأى الأمة ، فى إطار نظام اجتماعي معين وفي مرحلة معينة . وهذا معيار عظيمة ما يقول وتلك حدوده أيضا . فالخير والجمال ليسا الشيء نفسه بالنسبة للأسباني الذي عاش فى العصر الذهبي أو للفرنسي المعاصر لمهد لويس الرابع عشر . وهل كان بوالو يستطيع أن يفهم جونجورا أو حتى شكسبير ، وهو الذى اعتبر كل ما جادت به بلايته قبل مالبير مجرد تافهة ؟ هذا بالرغم من أنه كان هناك

مفهوم عام للأشياء ، يرمى الى الشمول والكونية ، على الأقل في جزء من العالم ، ويتسمى لهذا السبب بالكاثوليكية (١) . بيد أن التفرد ظهر من جديد داخل اطار هذه الكونية . ولم تكن الانقسامات والفرق البروتستانتية التي تطبعت بالسلمات المميزة للبلدان التي نمت وتطورت فيها ، هي السبب الوحيد لهذا التفرد لأنه ظهر أيضا بين أتباع الديانة نفسها . فالهوة التي تفصل بين القديس يوحنا الصليبي وبين بوسويه لا تقل عن تلك التي تفصل بين كالدرون وراسين .

لا شك أن الماركسية كانت أول محاولة ، بل المحاولة الوحيدة ، التي تلزم من يعتقد بها ألا ينسى أبدا أنه لا يوجه كلامه إلا لمن يحيطون به فقط ، وهو ملم بظروف حياتهم التي يشاركون فيها ، بل ويخاطب كل الناس ، كما هم ، على اختلافهم عنه ، وفي ذهنه أبعاد مستقبلهم . يتكلم الماركسي منطلقا من افتراض علمي معين وكل خطأ يقع فيه ويؤدي الى التشكيك في ذلك الافتراض ، يعد في نظره جريمة في حق الانسانية .

أكتب هذا الكلام في وقت تفصح فيه وتكشف أخطاء من هذا النوع بطريقة لم تعهد من قبل ، في وقت يضطر فيه الذين ينسبون أنفسهم للماركسية الى غربة كل «معتقداتهم» أي أفكارهم التي اعتبروها صحيحة ، لا تقبل الجدل ، تماما كما يحدث أثناء الحرب ، اذ يتبنى رجال

(١) الكاثوليكية مشتقة من كلمة يونانية تعنى الكونية (الترجم).

هذا المسكر أو ذاك مفهومات عن العنف يعجبون منها
عندما يعود السلام . لا أدري ماذا كان يجوز للمسيحي
أن يبرر الأعمال غير الانسانية التي تفرضها عليه السلطات
وأن يحاول التوفيق بينها وبين ما يمليه عليه ايسائه ،
فأنا لا أريد أن أناقش هذه القضية ، ولكنى أعرف أن
الأخطاء والجرائم لا يمكنها أن تجد لها مكانا طبيعيا في
الماركسية ، فهذا تحريف لها وخيانة وتشويه .

ولا شك أن ذلك هو سبب الطابع الفريد الذي تميز
به فضح الانحرافات عن الماركسية بعد مرحلة
الستالينية .

لسنا بصدد مراجعة الماركسية بل بصدد تنقيتها من
الشوائب وتخليصها من التطبيق العقائدي الجامد ،
سواء في مجال التاريخ أو العلوم أو النقد الأدبي ، ومن
الحجج الدامغة والاستشهاد بالكتب « المقدسة » التي
تكتم الأفواه وتجعل المناقشة مستحيلة . وسأكتفى هنا
بمثال في الحقل الأدبي فما أكثر ما استخدمت نصوص
لأنجلز التي تحدد الوضع السليم بلزاك ، لسحق كل ما
هو لغير بلزاك . وهكذا جاء من توهموا أنهم ماركسيون ،
بنظام تدرج هرمي لا يمكن المساس به ، غافلين عن أنه
إذا كان أنجلز لم يتكلم عن ستندال ، فذلك لأنه لم يقرأه .
ولم يدرك هؤلاء أن المثل الذي ضربه أنجلز ببلزاك ليس
« النص » أو « القول الفصل » في بلزاك ، بل منسلك
أنجلز ازامه ، وأن الاقتداء بهذا المثل لا يجوز أن يتحول

الى تلاوة لصلاة ، بل يعنى القدرة على استيعاب أفكار
ماركس وانجلز فى مواجهة حث آخر .



أعتبر هذا الكتاب حدثا لأنه يتعرض لمسائل أساسية
فى حياتى وفى فكرى . وأريد أن أتكلم هنا من وجهة
نظرى الشخصية .

إن معركة حياتى تتلخص فى التعبير عن أشياء خارج
كيانى ، سبقتنى الى هذا العالم وستظل بعد أن أتوارى
عنه . وهذا ما تسميه اللغة المجردة « الواقعية » التى
نحاول أن نتكلم عنها بلهجة غير مأساوية مع أنى مهيا
للانسياق وراء هذه اللهجة . فالإنسان الواقعى يقدم على
رهان ، وهو نفسه موضوع ذلك الرهان ، وإذا خسر من
انغمس فى هذا المضمار فإنه يفقد كل شيء لأنه لا يبقى
منه أى شيء . . . ومهما ادعيتم فإن كل إنسان يحتفظ فى
قراءة نفسه برغبة دفينة وهى أن يبقى منه شيء يحيا
من بعده ويترك أثرا منه . وما أكثر الذين ينقشون
أسماءهم على الأشجار والأحجار ! إن مأساتى لا تختلف
عن مأساتهم .

وكلمة الواقعية أو الواقعى قد تؤدى الى الخلط أو قد
تلتبس معانيها على أقل تقدير . وهناك فنانون كبار
يمقتون هذه الكلمة مع أن الفضل فى بقائهم يرجع الى
الجانب الواقعى فى أعمالهم . وأذكر على سبيل المثال
الفنان ماتيس اذ كان يقول انه ينطلق من الواقع وانه

لا يستطيع أن يستغنى عنه . ومع ذلك كان ماتيس
لا يتفوه بكلمة « الواقعي » دون أن يتحامل عليها . انها
مأساة . . مأساة المفردات . وبوسعكم أن تعتبروا كلمة
الواقعية وصمة عار ولكني لن أتخلي عنها أبدا . فالموقف
الواقعي في الحياة أو الفن هو مغزى حياتي وفني . وهناك
كثيرون يشاركونني هذا الموقف . غير أن أساءة استخدام
الكلمة ولصقتها ببعض الأشكال البتذلة (وهذا ما حدث
بالنسبة لنوع من المادية) واسراف تجار الصورة والكلمة
في انتهاكها في عصرنا هذا ، ساهم الى حد كبير في الخط
من شأنها . وليست القضية بالنسبة لي مجرد ابتكار
طاريء ينتشر ثم يزول . فلن أخجل من موقفى الواقعي
أو أتخلي عنه لأنه لا يتوقف على صراخ أعداء الواقعية ولا
على الانتاج الرخيص لأدعياء الواقعية . أنا لم أولد
واقعيًا ، كما أن المسألة لم تكن وحيا هبط على . لقد
أصبحت الواقعية انحيازا لفكرى لا أستطيع أن أحيد عنه
بحكم خبرة حياتي كلها . وقد يدرك الناس في يوم من
الأيام ما ضحيت به من أجلها .

يحدد هذا الكتاب موقف الواقعية ويطالب باعادة
تقييمها بما يتفق مع ما اعتمل في الفكر الانساني منذ
حوالى ستين عاما . وهو فى نظرى أكثر من مجرد قراءة
شيقة . . انه يمس شيئا أساسيا ، يمس مصير الواقعية .
وهذا المصير ليس أمرا مقررا تم البت فيه نهائيا ، بل
انه لا يمكن أن يظل قائما بمعزل عن الأحداث الجديدة .
أيمكننا أن نتقبل مثلا الواقعية التى لا تفهم العالم الا كما
تصوره الذين اعتقدوا أن الأرض مسطحة وأن الشمس

تدور حولها؟ ينطبق هذا المثل أيضا على كل من يتجاهلون الاستكشافات الأخيرة للواقع بالنسبية والرادار وتركيب الذرة . ومع ذلك فكثيرا ما ندعى الى اعتناق هذه الواقعية الجامدة . أيجب أن تكون واقعية المستقبل التى ستناسب الناس الذين سيحكمون علينا هى الواقعية القديعة نفسها والأنماط الجامدة نفسها ؟ ما القول اذا كانت زعزعة معرفتنا بالواقع جاءت على أيدي رجال ، ومن قبل أعمال . لم تناسب نفسها للواقعية ولم تختار طريقها ، مثال ذلك ماتيس وجويس وجارى .

وأنا لم أذكر جارى جزافا . فانتاج الفريد جارى من بين الأعمال التى غدت رأسى الشاب دون أن أتبين مصدر قيمتها فى الهامى . هل كنت أستطيع أن أكتفى بذلك التفسير المبتسر الذى يعتبر «أوبو» مجرد أستاذ فلسفة فى جامعة رين ؟ ليست الفكاهة و « المقالب » التى تبرز أمام أعيننا سوى تفسير مؤقت لهذه الشخصية . فعندما قدم المسرح الوطنى الشعبى مسرحية « أوبو ملكا » لم يكتف شباب اليوم بالتصفيق للكلمات فى حد ذاتها ، كما كنا نفعل فى الماضى ، بل صفق أيضا لشي جديد ، شيء تولد عن التاريخ ، وهو ذلك الكائن المشوه الذى يجعل الجمهور نفسه يستقبل «صعود ارتورو أوى الذى لا يمكن مقاومته » بطريقة مختلفة عنى أنا مثلا ، لأنى شاهد على أحداث تلح على تفاصيل صورة عهد عاصرتة . . . لم تعد شخصية « أوبو » المقدمة على خشبة المسرح الوطنى الشعبى مجرد نموذج يسخر منه الطالب أو فضيحة يثرها التلفظ بكلمة مبتذلة فى الأيام الأخيرة من

القرن الماضي . لقد اكتسبت هذه المسرحية ، بسبب ظروف لاحقة ، نعمة واقعية وسعت من أبعاد ألقها مئات المرات ، برغم أن المؤلف نفسه ما كان يتخيل ذلك في يوم من الأيام .

وتجرى هذه الظاهرة أيضا على كافكا . فقد تصورنا في أول الأمر أن عالمه نتاج خيال سقيم فاذا به يصبح مطابقا للواقع التاريخي . ونصادف الظاهرة نفسها مرة أخرى في مسرح ماياكوفسكي ، إذ تحولت مبالغات عام ١٩٢٨ و ١٩٢٩ الى هجاء مباشر للبيروقراطية يفوق تأثيره بمراحل ما تخيله المؤلف منذ خمس وثلاثين سنة . وهذا الهجاء له خطره الكبير ؛ لأن بيروقراطي اليوم من أمثال « بوبيدونوسيكوف » يتعرفون في هذه المسرحية على أشخاصهم ويحاولون انكار صورتهم الواضحة فيدعون أن هذا الواقع لا وجود له وأنه غير طبيعي ولا يشبه ما لدينا وأنه يتعين علينا أن نعيد النظر في هذا العمل الفني فنحوره ونخففه ونجعله أكثر شاعرية وأقل حدة .

هل تستطيع الواقعية أن ترفض فنا لا يدعى أنه يناصر الواقعية ولو أكد الواقع نفسه ذلك بكل قوة؟ هل ستقف الواقعية في صف من يطالبون بتحويلها وتخفيفها وجعلها أكثر شاعرية وأقل حدة؟ هذه القضايا تثور في الأذهان ، في أذهان أمثال عندما تفكر في أبولينير أو كلوديل أو رفردي أو حتى في باريس وكيبلنج ، كما يطرحها التصوير أيضا بالنسبة لبروجيل وجوبا ، قاما كما يثيرها اليوم بالنسبة للوحة «جريتكا» لبيكاسو .

ان الرفض الحاسم لكل ما هو ليس « واقعيا » في مفهوم العقائدية يؤدي الى تشويه الواقعية ويقلل من شأنها كما يلقي بالأخص ظلال الغموض على قضايا مستقبل الفن الأساسية ، أى قضايا التراث الثقافى ، كما يسمونها . أبوسعنا أن نرفض ما يمكن أن يصبح فى الغد تعبيرا عن الواقع التاريخى (فالستاف ، فيجارو المفتش العام ، أوبو ، بوبيدونوسيكوف ٠٠) وأن ندعى فى الوقت نفسه أننا ندافع عن التراث الشعبى فى مجال الثقافة ؟ لا شك أن رفض الوطن الاشتراكى (تشيكوسلوفاكيا) الذى انتمى اليه كافكا ، لهذا الموقف الساذج منه، بعد سنوات من اساءة تقييم وتقدير أعماله، لدليل على أن هذا التفكير لا يمكن أن يقف على قدميه ويؤكد الثقة فى مستقبل الفكر الانسانى . لا أريد أن أخوض هنا فى تفاصيل المناقشات الدائرة الآن ، على أنه يتعين علينا أن نعترف، عن طريق مثل هذه النماذج، بأن مناقشة قيم الفن يجب أن تتم بأسلوب آخر غير أسلوب الحروب ، الأهلية منها وغير الأهلية . ولا يمكن أن تقتصر أبدا أن الفكر الانسانى سينمو وأن الثقافات الوطنية ستزدهر برفض المناقشة العنيفة فى أغلب الأحوال ، وان كان العنف هنا يختلف عن عنف الدولة لأنه ادعان الفرد للأغلبية .

وسواء كان الفنانون واقعيين أم غير واقعيين ، فلن تنفض خلافاتهم ولن ينتهى انكار بعضهم لبعض .
والسلم الظاهرى فى هذا الميدان ليس سوى واجهة .

فمن ذا الذى يستطيع أن يتكلم عن التعايش السلمى بين
الايدولوجيات ؟ ان التعايش السلمى فى الفن عبث ،
شأنه فى ذلك شأن الاتجاه نحو توحيد الفكر الخلاق
واخضاعه للقوانين المنزلة التى أبدعها أمثال أوبو
وبوييدونوسيكوف •

أعتبر كتاب روجيه جارودى حدثا فى عالمنا هذا ،
وفى مواجهة التعسف المستتر خلف قناع العلم والجمود
الذى يلبس رداء الفن • واني لأحیی هذا العمل الجسور
الهادى • لا بوصفى واقعيا فحسب ، بل بوصفى واقعيا
اشتراكيا • ويسعدنى أن أتخيل الشباب الذى غص
الطرف عن الواقعية ، باعتبارها اتجاها ولى ، قضى
عليه ومقبور ، وهو يرى فى هذا الكتاب استهلاكا لتأمل
ايجابى يساهم فيه الفن فى تغيير العالم •

اراجون

سیکس

سؤال

بيكاسو اثر اطلاعه على كتاب يتناول سيرته :
«هل أنا من سكان المريخ؟» ، ثم أسدى للمؤلف
النصيحة التالية : « يجب أن تضيف فصلا
تقول فيه ان بابلو بيكاسو له ساعدان وساقان ورأس وأنف وقلب،
وكل مظاهر الكائن البشرى » .

ولنعمل بالنصيحة ونبدأ من هنا : بيكاسو انسان ، انسان
لا أسطورة ، وحتى اذا تكشف لعصرنا أنه الصورة التي تمثلها
لنفسه ، فذلك لأن هذا هو التعريف الصحيح للأسطورة .

وعندما نقول ان بيكاسو انسان فنحن نعني أنه ليس نبيا
أو بهلوانا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطانا لفظه الجحيم
أو صانع معجزات .

انه انسان ومصور ، أى رجل يلتهم الدنيا بعينه . . ثم
يفرزها بيده . وبين العينين واليد ، يوجد رأس وقلب انسان
تجرى من خلالهما عملية تمثيل وتحول .

والقضية الأساسية المطروحة تتلخص فى استنباط قوانين
الاستيعاب والتحول . ماذا يحدث داخل ذلك « الجهاز المحول ؟ »

لقد فحص الدكتور يونج المبجل ممرضا لبيكاسو فى زيورخ
وأعلن بكل الثقة المطلوبة فى هذا النوع من التشخيصات أنه :
« تعبير نموذجى عن انفصام الشخصية » .

وأول أعراض هذا المرض : « الخطوط المتكسرة ، .. وشروخ نفسية تتخلل الصورة » وأخطرها : المرحلة الزرقاء عنده التي ترمز الى « النزول الى الجحيم » - والأدهى من كل ما مضى : « قوة الجاذبية الشيطانية للقبج والشر » . أما التقرير النهائي الذى استخلصه الدكتور يونج من تشخيصاته لحالة بيكاسو فهو : « تناقض فى الأحاسيس ، بل انتفاء تام للحساسية » .. هكذا ! وهناك عالم آخر من فرع التخصص نفسه ومن الموطن نفسه نال شهرته فى سالف الأزمان عندما فسر تحول لامارتين الى شاعر كبير وخطيب عظيم ، بقطامه الذى جاء مبكرا .

وستترك لهؤلاء الاختصاصيين تقديراتهم الخاصة وذلك لسبب أساسى وهو أن هذا النوع من التفسيرات لا يفسر أى شئ حتى ولو استند الى مقدمات صحيحة . فلنفرض جدلا أن بيكاسو مصاب بانفصام الشخصية ، فلن يعنى ذلك أن أى مريض بهذه الحالة سيكون فى مصاف بيكاسو ، كما لن يتحول أى رضيع عجل بقطامه الى شاعر أو خطيب فى مستوى لامارتين . فالفن ليس مجرد محصلة لمجموعة من العناصر .

وبالطبع يساهم كل من البيئة والعصر بدور أساسى فى مولد عمل فنى ما ، ولكنهما لا يدخلان ضمن عناصر هذه المحصلة . فكل عصر وكل وسط يطرح قضايا على الإنسان وبوسعه أن يقدم اجابات عليها اذا كان خلاقا .

ويجرب الحكم نفسه على «الحكايات» المنسوجة حول الشخصية الفنية ، شأنها فى ذلك شأن التحليل النفسى وغيره من أساليب

التفسير الميكانيكى . فالصحافة الساعية الى الخير المشير ، وكتب السير ، بل والنقاد أحيانا ، يهونون جميعا بشغف رواية النوادر والتعرض لغراميات الفنان . وهنا أيضا لا يهمنى ما حدث لييكاسو بقدر ما يعيننى ما فعله بيكاسو بما حدث له . ولو أن الأحداث هى التى كونته لما كان انسانا مثل الآخرين بل لأضحى أقلهم شأنًا فحياته الجنسية أو آراؤه السياسية لم تصنع منه مصورا : فسيول الجنس البشرى وتيارات عصره تجرى فى عروقه ولكنها لا تكتسب معناها الكونى أو التاريخى الا لأنه تمكن من أن يضىء عليها أرقى أشكال الوجود الانسانى المتمثلة فى كل عمل فنى عظيم .

الفن ليس الا أسلوب حياة . وأسلوب حياة الانسان عبارة عن عمليتى انعكاس وخلق لا ينقسمان بعضهما عن بعض لأن الانسان ليس منعزلا ، وعندما تواتيه فرصة التفتح والانطلاق فانه يتحول الى عالم صغير يحمل فى طياته ثقافة الجنس البشرى السابقة عليه أما حاضره فيتمثل فى « تواجد » عصره فى كيانه : انه يعيش حياة جامعة تجعل من حدوث انهيار فى سوق الأوراق المالية فى نيويورك أو انعقاد مؤتمر فى موسكو أو قيام اضراب فى أسبانيا ، مسائل شخصية تمسه . . انها لحياة جامعة « تأكل فى كفها كل دروب الدنيا » على حد قول سان جون بيرس . وهو يشارك فى الحركة الشاملة للكون ولتاريخه ، والمشاركة تعنى فى آن واحد أن يكون مرآة للكون وأن يساهم فى حركته .

واغفروا لى هذه الانسلافة الفلسفية الطويلة لشرح فكرتين تافهتين : بيكاسو انسان ، وهذا الانسان مصور . وبمكنا أن نترجم الفكرتين الآن الى ما يأتى : انه يحمل العالم فى جنباته ، وأعماله تحول العالم المفروض علينا الى عالم يقيمه هو .

لقد سيطر تصوير بيكاسو على القرن العشرين الذى انقضى منه حتى الآن ثلثا سنواته . كما سجل القرن العشرون خط سيره بهذا التصوير الذى يقوم بدور جهاز قياس الهزات الأرضية . على أن التسجيل هنا ليس مجرد عملية آلية تقدم تسجيلات سلبية بل ترجمة للهزات الى رسوم هندسية تعبر بصورها عن قانون معين . واعتقد أن بيكاسو تعلم كيف يقرأ قانون هذا العصر بلغته التشكيلية .

وقد تفاوتت أعماله بين الأزرق والوردي وبين التكعيبية والكلاسيكية وبين لوحة « جرنیکا » والنقوش الزخرفية فى لوحة « نشوة الحياة » وبين العالم المفروض علينا والعالم الذى يبينه وبين الجذب والطرْد : وهى تبدو فى مجموعها سيرة ذاتية للقرن العشرين . فهى فى آن واحد شاهد على هذا العصر وتحد له ، أى اتهام وتأكيد لحقيقة .

لم يقدم لنا بيكاسو صورة منقولة أو مثالية لهذا العصر ، كما لم يشوّهه أيضا . لقد استوعب قوانينه العميقة ، لا أحداثه الطارئة وأثبت أنه من الممكن خلق عالم آخر بقوانين أخرى . لقد استنبت فروعاً جديدة على شجرة الواقع ، وبث الحياة فى كائنات ومسوخ تنتمى الى جنس مجهول ، وان احتفظت كلها بالوحدة العضوية للكائنات الحية وتميزت بقدرتها الهائلة على إثارة الأسئلة والتحديات . فتصوير الممكن والخياليات ليس سوى امتداد لتصوير الواقع ولما هو معتاد فى حياتنا اليومية . وهذا التصوير لا يترك الانسان على حاله بل يضيف اليه جديداً .

لم يكتف بيكاسو بتغيير التصوير فحسب (اذ أنه لم يعد من الممكن أن يصور الرسامون كما كانوا يفعلون قبل ظهور لوحة

«أنسات آفينيون» في عام ١٩٠٧) بل ساهم أيضا في تغيير أسلوبنا في الرؤية ، وحركة عيوننا وإيماءات أيدينا . لقد أصبحت لنا مطالب أخرى بالنسبة لشكل مقعد أو حذاء أو منزل . فهناك خطوط منحنية وتمائلات وتناسقات لم نعد نستطيعها . نحن نريد أن نتجاوب الأشياء مع أيقاع عصرنا ، وعلى ذلك العصر طبع بيكاسو بصمته .

كيف طرأ هذا التغيير علينا ، وما هو نصيب بيكاسو في أحداثه ؟

أعاد بيكاسو طرح قضية الجمال من جديد وناقش الاصطلاحات التقليدية والنظم المتعارف عليها .

لم يثر هذه المسائل دفعة واحدة . ولكننا لا نستطيع أن نتكلم مع ذلك عن « تطور » بيكاسو بل عن الحركة الجدلية لتمرده على الصيغ المعتمدة .

لقد سمعته يقول ذات يوم في عام ١٩٤٥ تقريبا : « الضد يسبق الإيجاب » .

ذلك هو القانون الجدلي لمسلكه . وسنحاول أن نستخلص هذا القانون بأن نوجه لأنفسنا السؤال التالي عند تعرضنا لكل مرحلة من مراحل نشاطه الفني : « ضد أي شيء يصور بيكاسو ؟ »

لقد تعاقبت تمرداته بعضها اثر بعض حتى انه راح يهاجم أعمق مظاهر الحياة والتصوير لي طرح قوانينها الأساسية للمناقشة . وبوسع بيكاسو أن يقول مثل دون كيشوت : « راحتي معركة » ومثل مفيستوفيليس ، شيطان فاوست عند جوته : « أنا الروح التي تنفي أبدا » .

ولنتناول الآن مراحل جدلية التمرد المتعاقبة في ترتيبها
الزمنى .

فى بداية الأمر لم تكن يصدد بيكاسو بل يصدد طفل نابغة
يمكننا أن نطبق عليه الكلمات الشهيرة التى كتبها شاتوبريان عن
باسكال : كان هناك رجل ، استطاع وهو فى الثامنة من عمره أن
يستوعب حرفيات الرسم الاكاديمى ، وتمكن من التصوير بالزيت
وهو فى العاشرة . وقد عالج فى يوم واحد ، وهو فى الرابعة
عشرة من عمره ، موضوع امتحان القبول بمدرسة الفنون الجميلة
ببرشلونة ، فى حين أن زملاءه منحوا شهرا لانجاز العمل نفسه .
غير أن قصته العجيبة لا تنتهى حيث انتهت قصة شاتوبريان عندما
قال : ان بليز باسكال اكتشف بعقريته المخيفة أن العلوم الانسانية
التي استوعبها لم تكن الا عدما فاتجه بأفكاره نحو الله .

سنقول ببساطة : ان بيكاسو عبقرية غير مخيفة ، استوعبت
فى السادسة والعشرين كل تجارب التصوير السابقة عليها . على
أن بيكاسو لم يستنتج من ذلك أن كل هذه التجارب كانت عدما
بل أكد على العكس « أن نوعية المصور تتوقف على كمية الماضى التى
يحملها فى جنباته » على حد قول صديقه جوان جرى . وقد اتجه
بيكاسو بأعماله نحو المستقبل واستهل فى عام ١٩٠٧ مرحلة جديدة
فى عالم التصوير .



وحتى لا نسيء فهم أعمال بيكاسو اللاحقة لهذا التاريخ ، يجب
أن نؤكد أولا تمكنه الكامل من جميع حرفيات الرسم والتصوير
التي خضعت بشكل مطلق ليد ، ومن كل مقتضيات المهارة الفنية

التي مكنته من الانتقال في مراحل حياته المتعاقبة ، من التعبيرات الكلاسيكية البحتة ، مثل الصورة الشخصية لماكس جاكوب في عام ١٩١٥ ، الى جسياراته العميقة ، كما نلاحظها في الصورة الشخصية لفولار في عام ١٩٠٩ . وانتقل بالمثل من خطوط قلعه الشاذية النقية في عام ١٩٤٤ الى البحث المجاد لتعرية الأشياء من تفاصيلها.. فهو يرسم الثور مثلا من خلال نموذج الحى ، فيستخلص خطوط القوة وعروق البناء ليتخلص في نهاية الأمر من العلة الأصلية ويستبعدا من لوحته تماما كما تستبعد السقالات من المبنى المكتمل التشييد لتبقى الخطوط الأساسية وحدها أو الرمز أو العلامة التي تشير الى الحيوان . وهكذا أجرى بيكاسو انقلابا في التقاليد الممتدة عبر آلاف السنين والتي تقضى بالذات بمحو خطوط البناء في التصوير عند الانتهاء من العمل . كانت محاكاة النموذج هي الغاية المطلوبة، أما بيكاسو فقد حولها الى نقطة البدء . وكان البحث عن خطوط القوة والبناء وسيلة فعدا عند بيكاسو الهدف المنشود . وهكذا اكتشف من جديد الخطوط المتقشقة لفنان العصر الحجري الحديث الذى رسم الحيوان الزخرفى على جدران الكهوف . وقد توصل الى هذه النتيجة بتحويل الوسيلة الى هدف وبالتخلي تباعا عن التفاصيل .

أما حل المشكلات التشكيلية فلا يثير أية عقبة فى طريقه فكل اعادة تصوير للواقع عنده هي نتاج اختيار حر .

كيف أثار بيكاسو هذه القضايا مع أن والده ، مدرس الرسم لقته خير ما عنده عن طريق زملائه من الأكاديميين ، أى علمه احترام المهنة والاستيعاب الكامل للحرفيات ؟ عاش بيكاسو لحظة تحول فى التاريخ، تفصل بين عالمين عندما دخل طور الرجولة فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ،

وهو في مدينة برشلونة : كانت البرجوازية الأسبانية تكافح ضد الاقطاعيين والكنيسة ، أما البروليتاريا التي لم تكن قد اكتسبت بعد القوة اللازمة للقيام بثورة حقيقية ، فكانت تتردى في الفوضوية . واتجه المثقفون والفنانون نحو التعليم الأجنبي ليكتشفوا ، بقدر ما يمكن ومن خلال أنفسهم ، الأبعاد التي يتيحها لهم الواقع التاريخي في بلادهم .

وتمثلت العناصر الأساسية للحالة الفكرية عند الفنانين الشبان في برشلونة في الاسراف بلا حدود في تمجيد الأنا وفي التصوف المسيحي والفوضوية ، فكانوا يبدون نفس الإعجاب في ملتقاهم بمقهى « الصحارى الأربع » بكل من نيتشه وتولستوى وموريس باريس وروسكين وإبسن . وكان التمرد على الأوضاع هو السمة المشتركة التي تجمع بينهم . ورفع المصور روسينول شعار « لنحطم القوالب » .

وأحس بيكاسو بالنفور والامتعاض من كل ما يموت ببطء في نهاية القرن التاسع عشر .

كان أول تمرد له ، من وجهة النظر التشكيلية ، موجها ضد الأكاديمية . وجاء رد فعله مزدوجا في هذه المرحلة الأولى من جدلية تمرده : فهو في آن واحد تمرد من أجل الاستحداث ومن أجل البدائية . وتشهد على ذلك أعماله في عام ١٩٠٦ . فهناك أولا العودة الى الماضي وللبراءة المتقدمة التي كان يتغنى بها ميكل دي أونامونو :

أعود اليك ، يا طفولتي
كما يعود أنتيه الى الأرض
لتمده بقوى جديدة .

واعتدى بيكاسو الى الطراز الرومانى المسيحى (art roman) فى قطالونيا متمثلا فى التصوير الجدارى لكنيستى سان بيدرو دل بورجال وسانتا ماريا دى تاهول . والتقى بالفن القوطى فى اللوحات الجدارية المرسومة بالزيت فى دير « بدرالب » .

ولكنه يقاوم فى الوقت نفسه تيار العودة الى ما قبل روفائيل (pré-raphaélisme) المنتشر بين المصورين الانجليز وملهميهم الالمان الذين لم يستعيروا من حركة « الربعمائة (quattro cento) سوى مظاهرها السطحية والطريقة مثل زخرفة المستويات والخطوط الخارجية المتداخلة . أما هو فقد تمكن من الفكرية العميقة للفرن الرومانى المسيحى ومن قوانينه الأساسية التى استخلصها فيما بعد كل من بالتروسياتس وفوسيان وهى :

– قانون الحد الأقصى من الارتباط المعبر عن العلاقة بين الكائن البشرى والحيز الذى يتحرك فيه ، وتربط الأشكال المتصلة معا فى كتلة متماسكة كما لو كانت تخضع لقانون جاذبية خاص بها ، فينفصل بذلك الشكل الانسانى عن العالم الخارجى .

قانون الحركة المتصلة المتمثلة فى تلك الخطوط المتداخلة مثل خطوط الأمواج ، دون أن يتوقف أحدها فى فراغ . فالكل يتداخل هنا مما : خطوط القوى تستمر فى تيار متصل وتفرض على انظارنا دورة لا نهائية ، على غرار ما نشاهد فى التصوير الرومانى المسيحى وفى نسخ الصور اليابانية المطبوعة .

واتجه بيكاسو ، المعادى لمدرسة العودة الى « ما قبل روفائيل » وللأكاديمية الرسمية ، اتجه نحو موضوعات وحرفيات التصوير

الفرنسي الحى . وقد عالج فى « استكتشاته » الأولى الموضوعات الشائعة عند تولوز لوتريك وستيلن المتبوزدين والحطام والمومسات والحانات .

على أن بيكاسو يستوعب بطريقته الخاصة ، الأسلوب المستلهم من مصور آخر . فعندما يعالج موضوعا مميزا لتولوز لوتريك فى لوحة « القزما » فانه لا يلجأ الى المساحات الكبيرة ، كما هو الحال عند لوتريك ، بل يعمد الى اللمسات المتجاورة ذات الالوان الحادة التى تذكرنا بفان جوخ .

وفى مواجهة عالمنا ، تطرق بيكاسو أيضا الى دنيا البيؤس والشقاء ، شأنه فى ذلك شأن ستيلن . ومرحلته الزرقاء المعتدلة من عام ١٩٠١ - ١٩٠٥ ، موجهة ضد عالم المتعة المزيفة . وهذه المرحلة بمثابة قصيدة ملحمية للوحدة والعزلة يتخذ التعبير عنها أشكالا منطوية على نفسها أمام خلفية باهتة . ونجد فى أعمال هذه المرحلة عنصرا مشتركا مميزا لها : الأيدى الطويلة الهزيلة الباحثة عن لمسة انسانية فى حركة حانية أو متوسلة ، والأيدى المتلهفة : أيدى الامومة ومداعبات الحب الجارف ويدي الأعمى المتحسسة بحثا عن الحيز أو عن دفء الوجود الانسانى . وأيدى تعاني العزلة وتسمى مثل الشمندورة ، الى الاتصال بأى شئ ولو بحيوان بانس ، وأيدى منطوية على نفسها فى يأسٍ لتحتضن بلهفة فراغ وحدتها .

وغدت لغة الخطوط والالوان أمرا ملحا عند بيكاسو . فالمغزى يدخل فى نطاق الشكل دون إشارة مباشرة الى العالم الخارجى .

ومن الأمثلة الأخاذة لهذا الاصرار فى أعمال تلك الفترة دراساته العديدة لموضوع العناق من عام ١٩٠١ الى عام ١٩٠٣ .

وسواء استخدم بيكاسو القلم أو الباستيل أو الألوان الزيتية فإنه يعمل بالكتل الكبيرة دون أن يحفل بالتفاصيل مكثفيا بآخر العريضة . فالسواعد هنا لا تمت بصلة الى السواعد التي يخضعها الجراح لمبضعه - شأنها في ذلك شأن سواعد « الجارية الكبيرة » لأنجر - ولكنها خطوط قوى تربط في كتلة واحدة جسمين لا يتفردان بقدر الامكان بعضهما عن بعض .

وتلك احدى مراحل الكفاح ضد المحاكاة الساذجة للطبيعة باستخدام الخط ، وضد التلوين بالاعتماد على تدرجات اللون الأزرق وحده .

ويجدر بنا أن نؤكد هنا بدء ظهور بعض بوادر التكعيبية في تصوير بيكاسو قبل أن يتأثر بسيزان . فهو يختصر التجسيم الى أقصى حد ويجعل الحيز بلا عمق أو منظور مدروس ، ويشتت الضوء . ولا تقوم الألوان عنده منذ هذا الوقت المبكر الا بدور التابع، كما ترتفع أمام الحلفيات الباهتة أشكال ضخمة منطوية على نفسها .

ولغة اللون الأزرق في هذه اللوحات القائمة المتشائمة التي اختفت منها تماما ألوان الأمس الزاهية ، لغة لا تحتاج اطلاقا للتفسيرات النفسية التي قدمها الدكتور يونج . . . انها لغة تنتمي الى تقاليد تصويرية قديمة : كان الأزرق لون جهنم في التصووير الجداري المصري كما كان لون الغضب والحزن في التصووير الألماني ابتداء من التدورفر (Altdorfer) حتى بوكلي (Boecklin) على أن الأزرق عند بيكاسو أميل الى اللون الجريكو (El Greco) الرمادية المتجهة نحو البنفسجي والأزرق ، وأقرب أيضا الى تناسقات الأزرق والفضي عند ويسلر (Whistler) .

والأزرق عنده هو لون مرحلة الانطواء على النفس والتقشف
فى وسائل التعبير بالتشكيل . لقد سقطت قصاصات الورق الصغيرة
والشرائط الملونة التى يلهون بها فى الحفلات وتمزغت فى تراب
حلبة الرقص وخبت أضواء المسرح ، فها هو كازاجيما Casagema
صديق بابلو بيكاسو ، ينتحر . وهناك أكثر من عشر لوحات
تذكرنا بهذه الميتة . ان الانسان العارى اليائس لا يبالي بالحلب أو
حتى بالحياة .

لقد ساعدت خطوط الجريكو والوانه وأضواؤه المغيرة
وتشويهاته المعبرة ، ساعدت بيكاسو على بعثه المتحرر ضد الواقع
ذى الألوان الزاهية . غير أن ما يعبر عن معنى صوفى عند الجريكو .
أى عن التجرد من مظاهر الحياة على الأرض والاتجاه نحو السمو
الالهى ، يكتبسب عند بيكاسو معنى بشريا يشق الطريق الى واقع
انسانى أعمق .

وهذا الواقع العميق ليس الحزن .

لقد انتهى بيكاسو من استكشاف واستنفاد كل امكانيات
هذه المرحلة من مراحل الابداع عنده . وأهلت بوادر ضياء الفجر ،
فبدأ يفصح باللون والخط ، منذ عام ١٩١٥ عن الرغبة الجديدة فى
الحياة . وظهرت ألوان السحر الشاحبة وتفتحت الخطوط بعد
انغلاقها لكى تستهل أنشودة جديدة تتغنى بالتعطش الى الحياة .
وقد سجل أندريه سالون فى قصيدة مهداة الى بيكاسو وجيوم
ابولينير ، هذه الانتقالة من المرحلة الزرقاء الى المرحلة الوردية ،
من الاعدام حرقا الى البعث فقال :

المرحلة الزرقاء

الكسحاء والمتشددون الذين يتخذون أبواب الكنيسة موطننا

لهم ، والأمهات اللاتي جف لبنهن ، والغربان التي يزيد منها
عن المائة عام .

المرحلة الوردية

كل المرايا وكل الينابيع وكل الشفافيات وكل الأجسام
العارية .

هل تذكر يا بابلو ؟ هل تذكر يا جيوم ؟ على حافة
الحياة ، على مشارف الفن وعلى مشارف الحياة .
الاعدام حرقا
البعث .



لم تعد المواضيع تعالج البؤس أو الفقر ولا المسرة ، على أن
بيكاسو لم يكن قد توغل بعد في الواقع الذي لا يعرف عنه سوى
عالمه السطحي المتمثل في حانات باريس عام ١٩٠٠ أو في حثالة
البروليتاريا . ولكنه يرفض الاندماج في هذا العالم أو هذا الوسط
ويتبين لنا من المواضيع التي اختارها ، ضد من كان بيكاسو يصور .
كتب كانويلر (Kahnweiler) يقول عنه : « مواضيعه عبارة
عن غرامياته » . وقد اختار عالما على شفا الانحدار فأصبحت
البهلوانات والمهرجون موضوع تصويره المفضل .

وكانت الانتقال بين المرحلتين هادئة ، فظلت الأجسام
مستطيلة كما هي عند الجريكو وبقيت الاصابع هيكلية والمناكب
والمرافق مدببة . وبدأ اللون الأحمر يتأكد في الأشخاص ثم في
الحلقات . وانتضرت الألوان الدافئة على الألوان الباردة . انه عود
الى الضياء . واجتاحت الألوان مرة أخرى لوحات بيكاسو، وفتحت

الأشكال بعد انطوائها على نفسها ، وانطلقت الخطوط لتصبح
تحركات وخطوط سير وطيّران تتبعها العين . وقامت علاقات جديدة
بين الجسم والحيز : فلم يعد الجسم مجرد كتلة صماء منعزلة في فراغ
معاد لها يبدو كخلفية معدنية ، وكأن الأعضاء تندفع بعيدا عن الجسم
لتدرك العالم وتمسك به .

لم تتحقق السعادة والنشوة بعد ، ولكن الحياة راحت تدب
من جديد . وقد أوحى مضحكو بيكاسو للشاعر رينر ماريا ريلك
بقصيدة جميلة تعبر عن ذلك الترقب وتلك الدعوة .

ولكن قل لي : من هم الهائون ،

يزولون أسرع ما نزول

من أجل من ؟ وفي حب من ؟ تتعقبهم وتعصرهم ، رغبة
لا تشبع أبدا ؟ رغبة تلويهم وتطويعهم وتموجهم وتلقى بهم
وتتلفهم ، فيهبطون في انسياب أملس كالهواء
على بساط أنهكتهم وأهلكته قفزاتهم اللانهائية ،
على بساط تائه في الكون ..

غير أن كل ذلك ليس سوى مقدمة لثورة أعمق .

عندما وصل بيكاسو الى باريس وهو في العشرين من عمره ،
كانت التأثيرية تسود حنبا الى جنب مع الاكاديمية الرسمية التي
لا تعنى تاريخ التصوير في كثير .

ولكن من الخطأ أن نتصور أن بيكاسو خاض معركة ضد
التأثيرية . كانت لوحة « أنسات أفينيون » خير معبر عن مرحلته
الجديدة التي استهلها في عام ١٩٠٧ . والواقع أنها (أى المرحلة)

لم تكن رد فعل ضد التأثرية وحدها بل إعادة نظر فى ستة قرون
من التصوير .

وحتى ندرك الهدف المنشود والمغذى الحقيقى للطريق الذى
فتحه بيكاسو أمام التصوير الحديث ، علينا أن نتساءل مرة أخرى:
ضد من شن بيكاسو هجومه هذا ؟

فمنذ القرن الرابع عشر ، أى منذ عهد جيوتو ، والتصوير
يتجه بوعى نحو البحث عن الحقيقة ، ونقصد بالحقيقة هنا ما كانت
تقصده بها البرجوازية وهى فى أوج ازدهارها ، أى المفهوم الآلى
والحسابى للحقيقة كما تحدده العلوم الطبيعية والمشاريع المدرة
للربح .

لقد سيطرت البرجوازية الصاعدة على الحياة فى البلدان التى
انتصرت فيها وبالأخص فى إيطاليا منذ أيام جيوتو ، وفى هولندا
ابتداء من فان آيك ، ثم فى بلدان أوروبا الغربية حيث اتسع نطاق
هذا التأثير . وتميزت السيطرة فى مجال التصوير بالتقصى الدقيق
الرشيده والمنظم لكل مظاهر العالم الخارجية . وكان السعى الى
تحقيق التجسيم والحركة والمنظور والضوء وتدرجات الانتقال من
الظلام الى النور ، عبارة عن مراحل استكشاف للعالم الدنيوى . كان
الفن البيزنطى والفن الرومانى المسيحى يعتبران عالمتنا مجرد انعكاس
زائل وتافه للعالم الآخر ، ويريان فى التصوير الدنيوى مجرد وسيلة
للتذكير بعالم آخر ، عالم الله ، عالم مأساة المسيح ، الاله المصلوب ،
وعالم الروحانيات الخالدة .

غير أن فن النهضة أصبح فى نهاية الامر النموذج الأوحد
للتصوير ، ولم يعد هدفه التعبير عن روح الكائنات بتصوير ما لاغنى
عنه من أجسامها أو النظر الى الطبيعة بوصفها رمزا للروح أو

للمرسالة الالهية ، بل أصبح المطلوب تصوير الاجسام من أجل
الاجسام ، واستكشاف الطبيعة من أجل الطبيعة ، وتجسييمها
والبحث عن تناسقاتها ونقل مظاهرها حتى يتحقق خداع البصر في
أدق مظاهره .

واستمرت سيطرة الواقع على عالم الغموض والسمو النفسى
ما يزيد عن ستة قرون . واكتشفت بعض العبقريات المدهشة
حرفيات تستطيع أن توحى تماما بواقعية الأجسام واستداراتها
الصحيحة وكتلها وأعماقها ، على مساحة مسطحة ملونة . وهكذا
ثارت قضية الضوء لأن تدرجاته تسمح بالايحاء بالتجسيم كما
تسمح الزرقة الخفيفة والتلاشى التدريجى بالايحاء بالابتعاد .
وطرحت أيضا قضية الحيز المصور نتيجة الحاجة الى تحديد أماكن
الاجسام بالنسبة لبعضها . لم تجد هذه القضية حلها عن طريق
المنظور الهندسى ، كما كان الأمر فى الماضى ، ولكن عن طريق الضوء
على يد كارافاج (Caravage) ورامبرنت وجورج دى لاتور
والاخوة لى نان (Les Le Nains) .

وهكذا راح الضوء يحتل مركزا متزايدا الأهمية فى مجال
استكشاف العالم الخارجى . وبلغت هذه العملية قمته عند
التأثيريين ، فانصرف مونه تماما الى البحث عن الضوء فى أشد
مظاهر تسربه ، فتنبعه فى تعاقب ساعات النهار على زهور الخوزان
البيضاء وفى ضباب لندن أو على أحجار جدران الكاتدرائيات . وتحول
هذا الحرص الشديد على الواقعية الى تقيضه ، بحكم قوانين الجدلية .
فقال كوربيه : « أنا لا أصور الا ما أرى » . واختل التوازن نهائيا بين
معطيات الحياة وقواعد الفكر على يد التأثيريين . ولكن قصر الاهتمام
على تصوير ما نراه من الأشياء فقط لا على ما نعرفه عنها أدى الى

الابتعاد عن الأشياء نفسها والتضحية بأشكالها وكتلتها لصالح
ذبذبات الضوء المتكسرة على الحواف والمذبية للكتل ، بل أدى الى
التخلي عن اللون الصريح لصالح توجاته وانعكاسات الشمس
المختلفة في كل فصل وفي كل ساعة من ساعات النهار . وهكذا
دأب التصوير على مطاردة الواقع بكل حماس طوال ستة قرون من
الزمن . . على انه ، عندما بلغ قمة الصنعة للامساك بهذا الواقع ،
لم يجد بين يديه الا هباء وعالما بلا هيكل .

كانت البرجوازية الصاعدة - التي صاغ ديكارت طموحها
في الكلمات التالية : « السيطرة على الطبيعة وامتلاكها » - قد
ارتضت التهادن الملتبس بين ماديتها وبين وضعية أوجوست كونت
الى أن استسلمت شيئا فشيئا لأشكال المثالية الذاتية الجديدة لأن
خبرتها جعلتها تتشكك في هذا العالم الذي بدأ زمامه يفلت من
قبضتها . وفي فرنسا أدرك تصوير العهد البرجوازي مرحلة
انتصاره مع سيطرة الانسان على العالم على يد عمالته ابتداء من
يوسان حتى شاردان . غير أن فتور ثقة البرجوازية في تفوق النظام
الذي خلقته ، دفعها الى التنكر في الرداء الرومانى مع دافيد . وفتح
أنجر باب التشويه بروعة لأنه أحس بالانقصام بين العالم الواقعى
وبين الجمال . وفى نهاية المطاف ظهرت التأثيرية كآخر طلقة وضاءة
لفن فى سبيله الى الاحتضار . وقد شبه موريس رينال هذه المرحلة
من فن التصوير « بجهود عامل مناجم فى عروق نضبت » . ومن
وجهة النظر التاريخية ، يرجع للتأثيريين الفضل فى اثبات عدم
وجود رؤية واحدة جاهزة للعالم الخارجى وأن التفصيل
النفعى للطبيعة حسب خطوط التقطيع المناسبة لحاجتنا العملية ،
واستخدام المنظور ، واللجوء الى المسالك التى يفرضها التكنيك

والعلم الحديث ، لا تشكل جميعا وبالضرورة الاطار النهائى للفنون التشكيلية .

على أن هذا الكشف الصحى كان يحمل فى طياته النقيض له ، وهو التخلي عن البناء المستقر والرشيد للعالم . وقد قاوم التأثيريون الجدد ، ومنهم سوره ، وعلى رأسهم سيزان ، جهود تفتيت الطبيعة والانسان . وحاول سيزان بالذات أن يعيد الى التصوير الوجود الكامل للانسان . لم يعد من الممكن أن يكتفى المصور بأن يكون مجرد عين حساسة للغاية وساهرة على الواقع . كان سيزان يسعى لأن يكون انسانا بالمعنى الحقيقى للكلمة ، أى مبدا وخلاقا ، يقدم عمله وفقا لقوانين يضعها الانسان ، أى قوانين قوامها الرؤية والعقل ، والارادة والشعر .

ومن هنا ، ومن هنا فقط ، نستطيع أن نقدر المدى الحقيقى لما أقدم عليه بيكاسو فى حوالى عام ١٩٠٧ اذ طور محاولات سيزان بجرأة شديدة .

كانوا يعيبون عادة على التأثيرية ، فى بداية القرن العشرين ، افتقادها الاحساس ببناء الصورة وتقديم تصوير « مجرد من عموده الفقرى » كما كانوا يقولون فى المراسم . كما أخذوا عليها أيضا الاكتفاء بالجانب العرضى والمؤقت للأشياء .

على أن القضية المطروحة لم تكن قضية التأثيرية بالذات بقدر ما كانت تنصب على إعادة النظر فى مبادئ التصوير التقليدى الممتدة الى أيام جيوتو . فقد مالت هذه المبادئ منذ أكثر من ستة قرون الى اعتبار أن الجانب الأساسى فى التصور هو نقل الظواهر المحسوسة اعتمادا على منجزات العلم التى سمحت بالتعرف لا على المنظور الهندسى فحسب بل وعلى التركيب الفسيولوجى للالوان أيضا .

ومع تطور التصوير الفوتوغرافي ، أصبح الوعي بمعنى التصوير ودوره مسألة ملحة : ففي أيام كوربيه كان التصوير الفوتوغرافي يحتاج الى وقفات طويلة تجعله متخلفا عن واقعية الفنان القادر على التقاط اللحظة السريعة . وكان المصور يستطيع أن يحافظ على مبرر وجوده في عهد التأثيرية لأن الألوان كانت لا تزال مملكتها الخاصة التي يواجه بها فن التصوير الفوتوغرافي المحصور آنذاك في حدود الأبيض والأسود .

ولكن ها هي الفوتوغرافيا تتقدم لتسلك خط السير المتدبر ستة قرون من التصوير وتصل الى نهاية مطافه : لقد وصلت الى آخر المدى في تحقيق حرفيات الايهام والغت الوظيفة النفعية للتصوير .

وهنا أحس بيكاسو بالحاجة الى اخراج التصوير من طريق الحداد المسدود ، بعد أن تمرس على الحرفيات التي استخدمها الأساتذة السالفون والمعاصرون له وبعد أن أثبت قدرته على مجازاة أستاذه أنجر أو كورو . لم تعد المادة هي النموذج ، ولم تعد المحاكاة هي الغرض ، ولا الموضوع هو المبرر .

ومن الخطأ أن نقول : كما أعلن أحيانا بعض المتحمسين الذين فقدوا رباطة الجأش في تقديرهم للتاريخ ، ان لوحة « أنسات آفينيون » بداية « انقلاب في مصير التصوير » وان التصوير تحول على يد التكميلية من خادم للمادة الى سيد لها .

فهذا التبسيط الفج لا يعني فقط القاء ستار من الغموض على كل التصوير السالف العظيم ، بل يعني في الوقت نفسه التقليل من شأن ومن أبعاد الثورة التصويرية التي أطلقها بيكاسو ، لأن هذه الثورة ، مثلها في ذلك مثل أى ثورة أصيلة في أى مجال آخر تتميز بادئ ذي بدء بقدرتها على استيعاب وصيانة وتطوير أفضل

المنجزات الخلاقة السابقة عليها والتي أبدعتها البشرية ، وبقدرة الثورة أيضا على تجاوز هذه المنجزات .

إن الحاجة الى تخليص التصوير من الأوهام والمحاكاة لا تعنى أبدا التخلي عن كل اكتشافات الكلاسيكيين ، بل تعنى على العكس ، الوعى التام بكل ما يتجاوز عندهم حرفية النقل ويخلق الابداع التشكيلى الحقيقى . لقد كتب أبولينير يقول :

« لقد طرحت المدرسة الحديثة فى التصوير قضية الجمال فى جد ذاته » (١) .

إن التكميلية - وهى فى الحقيقة تسمية غير مناسبة - لا تقطع الصلة بالتقاليد .

كانت هناك جوانب خاصة تميز اللوحة عن النقل وكان الأساتذة الكبار يخفون هذه الفضائل بوصفها وسائل حرفية تبتغى فى نهاية الأمر المحاكاة ، وجاء بيكاسو والمصورون التكميليون لينقلوا هذه الجوانب الخاصة الى الصف الأول بوصفها عاملا يحدد طبيعة التصوير وهدفه .

وعندما يعلن بيكاسو أنه « يحس بنبض الحياة الداخلية عند من صوروا لوحات المتاحف » ، فإنه يواصل تعاليم بوسان الذى كان يؤكد أسبقية البناء فى اللوحة فى مرحلة كان لا يستطيع أن يستنتج منها كل النتائج المترتبة على هذا التفكير . لقد كتب بوسان الكلمات التالية الرائعة : « الرؤية هى ببساطة أن تستقبل العين بطريقة طبيعية شكل المراتب وهيئتها .. أما رؤية الشيء مع تأمله فهي البحث بعناية خاصة عن وسائل التعرف على هذا الشيء نفسه .

(١) جيوم أبو لينير ، تأملات جمالية ، ص ٢٦

ولذا فبوسعنا أن نقول ان المظهر البسيط عملية طبيعية أما ما أسميه الاستكشاف فهو من وظائف العقل» (١) وقد أشار ديلاكروا. القطب المقابل لبوسان في التصور الفرنسي ، الى أهمية الجانب التصويرى الصرف في اللوحة ، بغض النظر عن الموضوع ، فقال : « هناك نوع من الانفعال يختص به التصوير ولا يعبر عنه أى شىء آخر . توجد انطباعات تنتج عن توزيع الألوان والأضواء والظلال .. يمكننا أن نسميها موسيقى اللوحة » (٢) .

فما يسميه بوسان الجانب « العقلى » فى لغة الكلاسيكيين ، وما يسميه ديلاكروا الجانب « الموسيقى » فى لغة الرومانتيكيين ، هو تلك الضرورة التى لا تنفصل عن أى تصوير والتى تتمثل فى عدم اخضاع اللوحة لقوانين الطبيعة وحدها ، بل ولقوانين التشكيل أيضا . فحتى بداية القرن العشرين الذى شهد انتصار الفردية الفنية ، كان أساتذة التصوير قد حققوا المهادنة بين نوعين من القوانين ولو اقتضاهم الأمر النيل من قوانين الطبيعة لصالح قوانين التشكيل ، على غرار ما فعل أنجر .

أما الجديد الذى ظهر فى عام ١٩٠٧ على استحياء مع المدرسة الحوشية ، وبجسارة وبحرية مع بيكاسو والتكعيبيين فهو الإقلاع عن التستر على التعارض بين الجانبين ، بل والمطالبة بأولوية الخلق على المحاكاة والعزم على ألا يكون التصوير سوى تصوير . فاللوحة تنبض بحياتها الخاصة التى تقتبسها من النموذج .

(١) نيقولا بوسان خطاب الى شانتلو بتاريخ ٢٤ نوفمبر عام ١٦٤٧ .

(٢) أوجين ديلاكروا ، الواقعية والمثالية . الجزء الأول من الأعمال

لادبية ، ص ٦٣

ويعني بيكاسو ذلك تماما . فقد قال فى عام ١٩٢٣ لماريوس دى زاياس : « انهم يخلقون التعارض بين الطبيعية وبين التصوير الحديث . وأود أن يقول لى أحد انه رأى فى يوم من الأيام عملا فنيا طبيعيا . فالطبيعة والفن شيئان مختلفان ولا يمكن ان يكونا الشئ نفسه . ونحن نعبر ، بواسطة الفن ، عن مفهومنا لما نفتقده فى الطبيعة » .

وهذا المبدأ الاساسى الذى أبرزته التكعيبية بقوة ، كان كامنا فى كل عمل فنى كبير . وقد صاغه لنا أحد كبار النقاد الفنيين فى القرن التاسع عشر ، وأقصد بودليير ، الذى كتب يقول : « الشاغل الأول للفنان هو احلال نفسه محل الطبيعة والاحتجاج عليها » (١) . فمذ ظهور التكعيبية ، لم تعد مهمة الفنان نقل العالم القائم، أى عالم الطبيعة بل خلق عالم جديد ، عالم انسانى حقا .

وكان ديجا يتنهد قائلا وهو يتتبع المهمة التى يضطلع بها بيكاسو : « هؤلاء الشبان يريدون الاقدام على شئ أصعب من التصوير » .

لقد أصبح الأمر يقتضى أن يحل محل أمانة الرؤية بناء جديد للعالم يخلقه المصور بمغزاه الحقيقى وبذكرياته وخياله ومداركه .

وهذا ما لخصه بيكاسو فى كلمات قاسية تستلقت الأنظار حقا : « يجب أن تفقأ عيون المصورين تماما كما تفقأ عيون البلابل لكى يكون غناؤها أجمل » .

وكان من الضرورى أن يصحب هذا التحول فى وظيفة التصوير تفسير عميق فى الوسائل وفى الحرفية .

(١) بودليير ، سالون عام ١٨٤٦

كانت وسائل عديدة للتعبير التشكيل التقليدي قد فقدت مبرر وجودها .

فهنالك أولا المنظور الكلاسيكي . ومن الخطأ أن نقول مثل أورتيجا اى جاسيه: ان التصوير منذ عهد سيزان لم يعد يصور سوى الأفكار ذلك لأن التصوير لا يكون كذلك اذا ضحى بالمحسوسات من أجل المدركات . أما الحقيقة ، فهي أن بيكاسو لا يفرق فى رسم اللوحة بين ما يعرفه وما يراه .

وهذا المفهوم يستدعى بالضرورة الغاء تعريف المنظور الذى حدده كل من البرتى وبرونللى ، فى عصر النهضة . لقد عرف البرتى اللوحة بأنها مقطع فى عزم يتكون من أشعة تمتد من العالم الى العين . غير أن هذا المفهوم لا يتفق مع الرؤية الطبيعية فهو يفترض أننا لا نلاحظ الا بعين واحدة وأن هذه العين ثابتة فى مكانها وهكذا فرضوا علينا وضع الشخص الذى يكتفى بالفرجة على العالم من ثقب باب . أما برونللى ، الرائد الكبير لفكرة المنظور فقد صمم جهازا يجسد عمليا قوانين المنظور . وهذا الجهاز عبارة عن لوحة تمثل مقر التعميد فى كاتدرائية فلورنسا منظورا اليه من الباب المركزى للكاتدرائية ولقصر الولاية . وفى مواجهة اللوحة توجد مرآة كما أن هناك ثقباً تلتصق به العين . والواقع أن منظور عصر النهضة قد يكون طبيعياً بالنسبة لكائن خرافى له عين واحدة ، أو لانسان أعور ، على أن يظل الأعور ثابتاً لا يتحرك والكائن الخرافى متحجراً فى مكانه . وكان بوسان يضع هو أيضا نماذج للوحاته فى صندوق ليتفرج عليها من خلال ثقب واحد فى الصندوق . وقد تخلت التكميلية عن هذه التقاليد وتلك الحيل ، فهي تظهر الأشياء على اختلاف أوضاعها المتتالية ، فى آن واحد ، كما لو كانت معروضة أمام انسان حى ومتحرك ، أمام انسان يحلم ويتذكر . فانا لاسأل

نفسى على طريقة المهندسين ، هل يمكن رؤية كاتدرائية نوتردام من هذا الكوبرى أو ذاك لأنها ماثلة فى مخيلتى ضمن هذا المنظر أو ذاك من مناظر باريس ، حتى ولو كان مكانها لا يتفق مع موقعها المحدد فى خطط مصلحة المساحة . ووجه الزوجة والصدى ، أتذكره ، فى آن واحد ، فى وضعه الجانبى والمواجه وفى وضع ثلاثة الأرباع ، أو أتذكره فى نظرة اجمالية تعبر لى عن الوجود الكامل للزوجة أو الصديق حتى ولو استحالت ترجمة هذا التركيب الى أرقام تسجل على بطاقة لقياس أبعاد الرأس البشرية عند المتخصصين فى دراسة السلالات البشرية . ولا شك أن مثل هذه الرؤية تتطلب منا تغييرات مختلفة فى المنظور وفى زوايا التصوير ، أى تستدعى رقصة حقيقية حول الشيء . على أن السينما عودتنا على مثل هذه التقطيعات . والتصوير عند بيكاسو هو بالذات التصوير فى عهد السينما . فكان الفنان قد التقط مختلف وجهات النظر المتتالية لوجه يدور حوله ، ثم طبقها بعضها فوق بعض ببسط الحيز أو بتفتيته . لقد فقد الزمن مع ظهور السينما ، سمتين تقليديتين أساسيتين وهما النواصل واستحالة العودة الى الوراء . وبوسعنا أن نقول أيضا أن السينما جعلت الزمن « أرحب » بإظهار أحداث تجرى فى آن واحد وفى أكثر من مكان . لم يعد الزمن فى السينما مجرد خط متواصل يسير فى اتجاه واحد ، لأن الانسان يستطيع أن يتحرك فيه فى جميع الاتجاهات ، وقد تصرف بيكاسو فى « المكان » كما تفهمه النهضة ، تماما كما تصرفت السينما فى الزمن الكلاسيكى .

ف عندما تستعيد ذاكرتنا شيئا ، لا بد وأن نتمثله فى جميع مظاهره المعبرة . وليس هناك ما يحول دون أن يعرض علينا الفنان داخلات الأشياء . فقوانين البصريات لا تسمح بذلك ولكن الذاكرة والأحلام تفرض علينا الداخلات غير المنظورة . فالطفل الذى يرسم

منزلا لا ينسى أبدا الشخص المقيم بداخله • وهكذا تصرف بيكاسو وجوان جري وبرك في كثير من لوحات الطبيعة الصامتة • فالقيثارة أو الكوب أو الزجاجة تعرض علينا في مستوى أفقى أو رأسى أو فى مقطع ، بل قد تحطم لكى نرى ما بداخلها •

وهناك وسيلة أخرى وهى الشفافية التى تسمح على سبيل المثال بإظهار شخص على السرير من وراء الكتاب الذى يقرأه وذلك عن طريق تطابق عدة صور بعضها فوق بعض •

ومن جهة أخرى ، لا ضرورة لتسجيل كل مظاهر الشيء ، فالمطلوب هو التدليل عليه لا محاكاته • ومن المفهوم بالطبع أننا لسنا هنا بصدد تدليل تجرىدى أو تصورى قد نعبر عنه بكلمة أو برمز مرسوم ، ولكننا بصدد تدليل انسانى شامل له جانباه التشكيلى والنفسى فى آن واحد ، ونستطيع أن نسميه « نوايا الأشكال » • وهناك بعض الخطوط الخارجية القادرة على التدليل على عكس البعض الآخر ولذا نستطيع بل ويجب أن نختار من بينها لكى نحصل على الصورة الأقدر على التعبير • فادغام بعض المساحات الوسطية وغرابة الأشكال الأساسية ليست أيسر المصاعب فى قراءة اللوحات التكعيبية •

والواقع أننا مدفوعون الى عملية فسخ وتقطيع لأوصال التمثيل المرئى الصرف للأشياء ، لكى يعاد تكوينها وفقا لقوانين لا علاقة لها بالقوانين الهندسية التى تسمح بتجميع منزل ومقعد أو بمحاكاتها لخداع البصر •

وهكذا يتم الأمر كما لو كنا ندور حول الأشياء لنسجل مظاهرها المتتالية حسب اللقطات المختلفة • غير أن هذه اللقطات ليست جزافية ، ولا تختارها العين وفقا لزوايا رؤى معينة ، ولكن

حسب الفكرة المقصودة لتوصيل معنى معين • ولابد بعد ذلك من ايجاد تناسق بين هذه الصور ، ويكون التوافق هنا عضويا ، على عكس ما يحدث في عملية « التوليف » الفوتوغرافية المقتصرة على وضع الصور بعضها فوق بعض بشكل آلى • فالصور تتداخل هنا في بعضها وتؤثر كل منها على الأخريات سواء في بنائها أو في نسيجها •

وهنا يواجهنا ما يسمى خطأ « بالتشويه » مع أنه مجرد نبذ لبعض الاصطلاحات التقليدية •

فهناك تشويه بنائي معروف منذ أمد طويل ، يفرضه اخضاع الجزء للكل • وهو واضح عند كل أسلاف النهضة والكلاسيكية العظيمة وعلى رأسهم باولو أوسلار (Paolo Uccello) وبييرو ديللا فرانسيسكا (Piero della Francesca) •

وينطبق الأمر نفسه على التشويه التأثري : فقد سبق أن قلنا ان الخط عبارة عن أثر أو مجرى أو مسلك للحركة قبل أن يكون مجرد محيط خارجي للشكل • ومن هنا يتعين تعديل الخط المنحني والمغالة فيه عادة لتأكيد قوة الحركة • وهذا ما فعله مايكل انجلو والجريكو وأنجر ، اذا اقتصرنا على التعرض لأبرز الأمثلة قبل بيكاسو •

وقد أدخل بيكاسو نوعا ثالثا من التشويه : التشويه في الحيز أو التشويه الديناميكي الناتج عن التخلي عن المنظور الذي أضحي تقليديا منذ عهد النهضة ، والمبنى على ثبات المشاهد في مكانه • وعليه ، فإن التشويه الديناميكي يصدر عن تنقل الذات حول الموضوع ، مع تسجيل عدة لقطات حسب تحركات الذات •

تلك هي النتيجة الأولى لهذا التغيير الذى يمكننا أن نطلق عليه قانون وجهات النظر المتعددة .

غير أن هذه النتيجة تلحق بها نتيجة أخرى اذ يجب عرض وجهات النظر المختلفة فى آن واحد على مساحة تتألف من بعدين . وهكذا يتعين « بسط » الغلاف الخارجى للأشياء على سطح اللوحة على غرار ألعاب البناء بالورق المقوى التى يقيم بها الطفل قصرا أو يصنع بها سيارة . ولهذا القانون الثانى ، قانون الاسقاط ، تاريخ طويل فى عالم الفنون . ففى جنوب القارة الأسترالية ، تبسط المساقط الخافية ، فترسم مثلا فوق الشكل البيضاوى الممثل للوجه وشعر الرأس ، اسطوانة تمثل القفا ، أو يرسم وجه مزدوج يمثل النظرة الدائرية للسلف . (١) وكان المصريون يصورون العين دائما فى وضع مواجه بينما يكون الوجه نفسه فى وضع جانبي . ومنذ عهد لا يبعد عنا كثيرا ، كان أنجر لا يتردد فى اظهار ثدى خادم حريم نراها من ظهرها ، وذلك عن طريق الاسقاط .

ويتضح لنا من التحليل السابق أن الرؤية عمل ايجابى يتعدى فكرة التأمل التقليدية فى التصوير ليشمل خبرة الانسان الذى يستكشف الدنيا والأشياء ويعي مستقبلها ، كما يدرك بالأخص الفعل الايجابى الذى يستطيع أن يمارسه لكى يغيرها . ويعمل هذا التحليل أيضا ضرورات جديدة ازاء اللغة التشكيلية وازاء المشاهد الذى يجب ألا يكتفى بالفرحة بل تتعين عليه المشاركة الايجابية .

وتؤدى عملية تقنين واعادة تكوين موضوع التصوير الى تعدد المستويات المقسمة الى شرائح صغيرة تضى على اللوحة مظهرها

(١) موريى لينهارت ، دو كامو وفى القارة الأسترالية .

بللوريا ، مما أوحى الى أحد النقاد السطحين بإطلاق تسمية « التكعيبية » على هذه الحركة الفنية . وهذه التسمية متعسفة وغير مناسبة لأنها تقلل من شأن هذا التحول الأساسي في مفهوم التصوير الذي لم يعرف فن التصوير مثيله منذ عهد النهضة ، كما أنه يجعل « التكعيبية » بهذا المفهوم مجرد أسلوب من أساليب الحرفية ويوحى أيضا بتحليلات هندسية لا تمت بصلة الى رواد هذه الحركة الفنية .

وقد ترتبت على المنطق الداخلي لهذا التحول في التصوير ، نتائج أخرى نابعة من المبدأ الأساسي له : فما دامت اللوحة لم تعد مجرد نسخة من شيء أو من منظر خارجي فهي لا تتألف بالتالي من عناصر تتخللها فراغات أو اضاءات تحدد الأشياء .

ومن هنا تصبح اللوحة كلا يخضع لايقاع واحد ، بلا تدرجات في عناصره . وجميع هذه العناصر ، سواء كانت أشكالا أو خلفية ، جزء لا يتجزأ من كل متكامل .

وقد قال أندريه ماسون عن جق : « تكون المساحات بين الأشكال في التصوير العظيم ، مشحونة بطاقات ، بقدر ما تكون الأشكال التي تحدد المساحات مشحونة هي أيضا بطاقات » . ففي الصورة الشخصية لفولار أو لكانويلر ، نجد أن الوجه وما يحيط به مكون من العناصر نفسها ، المأخوذة من البلورة نفسها ، التي تصبح عملية صقلها ، المهمة الرئيسية للمصور . وهكذا نحل فكرة الحيز محل فكرة الجو .

ويسيطر الكل على الجزء داخل هذا الحيز التصويري المبني والخالى من أي فراغ ، كما أن تنظيم مجموع العناصر في اللوحة يخضع لحركة ولايقاع لا يرتبطان بطبيعة الأشياء فحسب ولكن

بمقتضيات المعنى المقصود والتشكيل . ولا تنحصر الألوان بالضرورة في حدود المحيط الخارجي للشكل . وقد تهادى فرنان ليجيه في هذا التفصيل . وفي أغلب الأحوال تعبر الخطوط عن مسار حركة أكثر مما تحدد الخطوط الخارجية . وقد تتميز هذه الحركة بإيقاع صاحب عودتنا عليه كل من السينما وموسيقى الجاز .

تخطى بيكاسو ستة قرون من التصوير ، مع حرصه على تراثها الفني ، فأعاد النظر في مبادئ التصوير المتعارف عليها ، وعقد الصلة من جديد مع تقاليد فنية أعرق من الاصطلاحات التقليدية المعروفة عن عصر النهضة وعن الفن الاغريقي . وارتبط بيكاسو أيضا بمفهوم جديد للطبيعة ولمهمة التصوير . لقد أعاد الصلة أولا بالفن الروماني المسيحي الذي ترك لنا آثارا رائعة في أسبانيا وقطالونيا وبالفن البيزنطي في أسبانيا أيضا ، ذلك الفن الذي حافظ الجريكو على سماته ونقل إلينا رسالته من خلال تعاليم البندقية وروما . وتوغل بيكاسو في الزمان وفي المكان ، وتعرف في متحف السلالات البشرية ، على الأعمال الحلاقة لفن القارة الأسترالية ، ولفن القارة الأمريكية قبل أن يكتشفها كولومبس ، ولفن الشرق الأوسط وكريت وميسينا ، ولفن الاغريق في مرحلته السابقة على الكلاسيكية .

والسمة المشتركة بين هذه الفنون هي التعبير عن طموح أولى عند الانسان في مواجهة الطبيعة ، اذ لا يكتفى بمجرد المشاهدة بل يشعر بخوف وبضيق وبحاجة الى التقلب على هذه الاحاسيس بتغيير العالم سواء بالصناعات أو بالسحر . فالسحر ينشد تجاوز حدود البشر بخلق عالم آخر من الأوثان والتماثيل يركز فيها الانسان كل القوى الاسطورية الغامضة المتفوقة على قوى الطبيعة .

وعندما يتحقق مستوى من التقدم التكنولوجى أعلى الى حد كبير من المستوى البدائى ، تنتاب الانسان مخاوف وعذابات لا يسببها عجزه أمام الطبيعة التى استطاع أن يروضها الى حد كبير، بل تنتج عن مواجهته للقوى الاجتماعية التى خلقها بنفسه ، ثم استقلت بنفسها لتتصدى له كما لو كانت حقائق غريبة عليه ، معادية له ، تهدد بطحنه : فالفقر والأزمات وأجهزة القمع والحروب تشكل جميعا قوى انسانية انفلت عقالها .

هناك اذن احساس باستحالة التغلب على هذه القوى الانسانية المهددة للبشرية ، وبأنه لا يمكن دفع أذاها بواسطة التقدم التكنيكى وحده ، ولكن عن طريق مبادرة انسانية صميعة . وحتى تعبر هذه المبادرة عن نفسها بالخلق الفنى ، لا بد لها أن تعقد الصلة من جديد بأشكال التعبير السابقة على تحويل الفن الى مجرد « صناعة » مهمتها النقل . على أن إعادة الرابطة من جديد لا يعنى محاكاة أو تكرار النماذج القديمة بل ادراك الاتجاهات الدفينة لمراحل الخلق فى الماضى . وتكتسب هذه « النهضة » معنى جديدا ، لا يقتصر على مجرد تحمل مسئولية الفن الكلاسيكى فى حوض البحر الأبيض المتوسط ، بل يشمل أيضا المواصلة الأصيلة للهدف الأساسى الممتد عبر آلاف السنين فى كل العهود وكل الحضارات . وهذا الهدف هو تجاوز اللوحة الزخرفية أو الوصفية لخلق عالم مختلف عن عالم الطبيعة ، عالم أسطورى يناسب مرحلة من مراحل تطور التكنيك والفكر ويحمل فى طياته الرغبة العارمة فى تجاوزه .

ولا بد أن ينشئ هذا الخلق الملحمى الفنائى ، لغة غير اللغة الطبيعية المصاغة فى قالب الامكانيات العلمية والتكنيكية .

وقد أوضح جيوم أبولينير أن « رسامى الصور فى غينيا

والكونغو يتوصلون الى تصوير الوجه الانسانى دون اللجوء الى أى عنصر صادر من الرؤية المباشرة » .

وتمادت الأتفة البولينية والافريقية ، وأوانى الأزتيك والمايا ، وتشكيلات الحيوانات فى الفن الرومانى المسيحى ، والاصنام المسيحية ، وأوان الفن الكريتى ، تمادت فى اعادة خلق الطبيعة دون نقلها .

وكثيرا ما لجأ الفن الافريقى الى قلب بروزات وتجويغات الوجه فى الأتفة الشعائرية مع الإحياء بالعمق بواسطة نتوء أو الإحياء بالتسليم بنحت مقعر . ولا تهدف أعمال بيكاسو الى تبنى هذه الأساليب ليواجه الحضارة بما يسمونه البربرية . فهو لا يقلد تلك الأساليب بل يتفهم غرضها الدفين لينطلق منها باحثا عن استعارات تشكيلية .

ان خلق الأسطورة عمل انسانى أصيل ، هدفه تجاوز الطبيعة والتقنيات العرضية التى تسيطر بها على الطبيعة . ومهمة الفن الأصلية هى خلق الأسطورة منذ عهد هوميروس حتى «دون كيشوت» عند سرفانتيس ، ومنذ «فاوست» جوته حتى « الأم » عند جوركى . فخلق الشخصية الإنسانية البطولية المعبرة فى كل مرحلة عن مصير الانسان ومستقبله ، قضية ملحة مطروحة برمتها على الإنسانية . وكان بيكاسو من الجسارة بحيث اعتبرها الفرض الأصيل للتصوير . وقد رسم خطوط تلك الرؤية الأسطورية ، الغنائية والملحمية معا ، لعصرنا هذا ، بما فيه من مسوخ وتمردات ضد البشاعة ، وبما فيه أيضا من تأكيد لارادة الانسان وآماله ومعاركه وانتصاراته .

فهناك لوحات تعلن الحرب وتوجه الانهزام وتتحدى وتمنح

الامل وتؤكد كل جوانب الحياة المؤلة منها والباسلة والفياضة
عند البشر الحقيقيين في عصر الغضب والرؤيا المخيفة .

على أن المخاطر لا بد أن تهدد الاقدام على مثل هذا العمل
الهائل .

فهناك أولا خطر الانفصال عن الواقع بحيث تصبح قراءة العمل
مستعصية بالذات على الناس الذين أراد بيكاسو أن يقف معهم في
ممراتهم . وعندما يطمح المصور في بلوغ مثل هذا الهدف ، تصبح
مهمته عسيرة ويتحمل عذابات الأستاذ في رواية بلزاك « التحفة
المجهولة » ، ذلك الكتاب الذي تنبأ بأشياء جعلت وجه سيزان يمتقع
من فرط القلق .

ومن هنا يتضح لنا أن اكتشافات بيكاسو ، بما في ذلك أجرا
اكتشافاته ، لا تلقى المكتسبات السابقة عليها ، بما فيها القرون
الستة الأخيرة ، بل تنطلق منها .

وهذا ما حدث بالنسبة لعدد كبير من الاكتشافات التي
استمدت أصولها من التقاليد الكلاسيكية النقية وأكدت التحليلات
العلمية .

وستسمح لنا المقارنة التاريخية بتوضيح الأمر .

لقد عمم بيكاسو ، على كل مظاهر الشكل ، ما طبقة التأثيريون،
وبالأخص التأثيريون الجدد ، على الألوان وحدها .

لقد طبق كل الفنانين العظام بشكل غريزي القانون العلمي
الذي صاغه شيفري (Chevreul) فيما بعد . ويقول هذا
القانون ان « بسط الألوان على القماش لا يعنى فقط تلوين الموضع
الذي مرت عليه الفرشاة ، ولكنه يعنى أيضا تلوين الحيز المجاور له

باللون المكمل ، • وقد طبقت التأثيرية هذا القانون بطريقة منتظمة وواعية •

ويجب أن تطبق القانون نفسه على الخطوط أيضا •

فمجرد رسم خط في الحيز المحدود للوحة يتولد شكل يتحدد بواسطته مجال توزيع للقوى بما تشمله من عوامل جذب وطرد • وقد حللت نظرية « الجشطالت » في علم النفس « كيفيات الشكل » (١) ، ولكنى أعتقد أنه ما من أحد عرف كيف يطبقها غريزيا وعمليا مثل ما فعل بيكاسو • فقد قال : « في التصوير الحديث ، تحتاج كل لمسة الى دقة متناهية فهي جزء من جهاز دقيق مترابط • فإذا صورت لحية شخص وكانت صهياء ، فإن هذا اللون يدفعك الى إعادة ترتيب كل شيء في مكانه بالنسبة للمجموع ، والى إعادة تصوير كل ما يحيط باللحية كما لو كنت بصدد ردود فعل متتالية » (٢) • ومن هنا تنبع أهمية سلسلة رسوم بيكاسو ، سواء كانت تتعلق بالبوقة أو الثور أو « اسكتشات » « جرنيكاه » أو « الحرب والسلام » أو « سيدات البلاط » أو « الغداء على النجیل » • وبوسعنا أن نقارن كل رسم بتشكيلات لعبة الشطرنج • فكل لعبة موفقة يترتب عليها تغيير الشكل في مجموعه وتتطلب إعادة تنظيم شاملة •

ولا يقصد بيكاسو « قلب مصير التصوير » بل يريد أن يدرك بوعى متوقد القوانين النابعة من ذات كل تصوير عظيم وأن يعي ما كان خاضعا حتى ذلك الوقت لمحاكاة الطبيعة ، على الرغم من أنه

(١) أبرز صفات الشيء المدرك التي تمكننا من ادراكه ككل عند مدوسة الجشطالت (المترجم)

(٢) الحرب والسلام ، النص لكلود روا •

الجوهر الأساسى للتصوير : ذلك هو نصيب الانسان فيه ونصيب عمله الخلاق .

ومن نافلة القول أن نردد أن الفن هو الإنسان مضافا الى الطبيعة . ومع ذلك فيكفينا أن نتمعن في هذا القول لكى نقطع الصلة بكل وجهات النظر الضيقة فى علم الجمال : فلا يمكننا أن نسمى فنا الا ما هو انساني حقا ، أى ما هو ليس طبيعيا فقط ، بل ما يتفصل بالذات عن الطبيعة كالنار والأدوات ، ومن بعدها ومهما ، الفن . لن يكون الفن أبدا محاكاة للطبيعة بل خلق يتبع قانونا انسانيا بحثا .

وقد فتح بيكاسو للتصوير ولكل الفنون آفاقا لم يرتدها أحد من قبل ، وهى آفاق تُبدأ بتأكيد الوجود الانسانى بواسطة الانسان نفسه ، وبتأكيد حقه فى خلق حقيقة أخرى ، خارج الطبيعة بل وتتجاوزها اعتمادا على قوانين خلق أخرى وعلى مقاييس جمال ومعايير حكم جديدة .

وأيا كانت أوجه الشبه الشكلية بين هذا الفن الجديد والفن الرومانى المسيحى ، الا أنه يتعين علينا أن نؤكد أن اختلافاتهما عميقة : كان الفن الرومانى المسيحى يقطع صلة الفن بالواقع المباشر ، للإيهام بالسمو ولتوجيه الانسان نحو الخالق . أما بيكاسو فيلقى المظاهر المباشرة ليؤكد وجود الانسان ونظامه . لأن المستقبل هو الأمل الوحيد الذى يسعى اليه بيكاسو الذى قال ايوار عنه انه «يعلم أن الانسان المتقدم يكتشف افقا جديدا فى كل خطوة يخطوها» .

لقد حطم بيكاسو الأوضاع الرتيبة والاصطلاحات التقليدية ليخرج من الطريق المسدود الذى تردى فيه التصوير ، ليشق طريقا جديدا ويعبر عن عواطف الانسان وإرادته بلغة لا يستعيرها من

الطبيعة مباشرة . وقد عرض جيوم ابولينير ، فى مقدمة « أنداء تيريزياس » تعريفا يناسب ابتكار بيكاسو (الذى سعى التكيفية اعتمادا على معايير سطحية) ، أكثر مما يناسب السريالية : « عندما أراد الانسان أن يحاكي السير على الأقدام ، ابتكر العجلة ، التى لا تشبه الساق فى شيء » .

وهذه الفكرة الرائثة التى تقول ان الفن ليس محاكاة للواقع بل خلق انساني بحت ، امتداد لتطور راح يسرع خطاه مع ظهور الرومانسية ، وهى تعيد النظر فى الواقع وفى الطبيعة الداخلية والخارجية باعتبارها النموذج المطلوب من الفنان تصويره .

فهمة العمل الفنى ليست إعادة نقل العالم بل التعبير عن آمال الانسان . وقد تقتصر هذه الآمال على مجرد محاولة الهروب من العالم أو قد تبتغى ، على العكس ، تغييره . ويتوقف ذلك على « الذات » فهى إما « أنا » فردية ساخطة وعاجزة وإما تعبير عن قوة جماعية تاريخية أو اجتماعية كبيرة ، رسالتها بناء المستقبل . فالفن إما فن هروبى أو ثورى : وذلك هو الطابع المزدوج الأساسى للحركة الخلاقة .

لم يكن فن بيكاسو فى عام ١٩٠٧ يطمح فى التعبير عن مضمون اجتماعى معين ولكنه احتوى بالرغم منه على مضمون اجتماعى . وعلى عكس التصوير الفوتوغرافى ، فإن الحياة الحقيقية للوحة الفنية ومفزاها مستقلان تماما عن الحياة وعن المعنى الذى تصوره . فالموضوع الذى تعالجه لوحة « أنسات أفينيون » بسيط ، لا يعتد به : فهو عبارة عن واجهة محل يدار للدعارة . ومع ذلك تعتبر هذه اللوحة بداية لمستقبل عظيم . فهى تشهد ببساطة على ما استطاعت جرتروود شستين أن تتبينه فورا وهو « أن واقعية القرن العشرين

ليست واقعية القرن التاسع عشر أبدا ، وأن بيكاسو كان الوحيد
الذى أحس ذلك وهو يصور ، •

وأحدثت التكعيبية انقلابا جذليا جديدا داخل كيائها على يد
بيكاسو ، وهو يشسبه ذلك الانقلاب الذى أحدثته انتأثيرية فى
نفسها • فى بداية الأمر أراد بيكاسو ، ومعه رواد الحركة المسماة
بالتكعيبية أن يعبروا عن العالم الخارجى بحرفية محدودة ، لا
تستخلص المظاهر كما فعل التأثيريون ، بل تتفهم الموضوع أيا كان
نوعه وتخلق بواسطته وفى مواجهة العالم القائم ، عالما آخر مبنيا
على قوانين الانسان •

انصرف التأثيريون عن الواقع التاريخى والاجتماعى ، فبدت
الكائنات والشخصيات البشرية على يد مونييه وديجا ، كأنها على وشك
التفتت الى ذرات تراب كالمومياء التى فقدت منذ أمد طويل قوامها
الداخلى وواقعيتها الانسانية • ولعل هؤلاء الفنانين قد عبروا
بالتشكيل وبلا وعى منهم عن مرحلة من مراحل التطور تميزت
بتحول القوى المحركة للمجتمع الى قوى غير انسانية تجعل من
المستحيل حدوث رد فعل انسانى حق وإيجابى وواع •

لا تمثل على أى حال أعمال بيكاسو والتكعيبيين فى غضون
عام ١٩٠٧ ، احتجاجا سياسيا أو اجتماعيا ضد أقول البشرية أو
ضد قوى التفكك فى المجتمع المتحلل الهابط ، ولكنها تشكل
نقطة انطلاق فى مجال التشكيل وحركة مقاومة أو هجوما مضادا
تشنه البشرية •

والثورة الجمالية عند بيكاسو بمثابة تأكيد لأولوية الارادة فى
بناء العمل ، تلك الارادة التى يواجه بها ضياع الحقيقة وانتفاء
الوجود الانسانى • فقد تغيرت علاقة البشر بالعالم ، ولم تعد المهمة

مقتصرة على تقصى المظاهر الشاردة بل تمثلت على العكس فى تأكيد الجانب الايجابى الذى يدرك العالم فى أكثر نواحيه ثباتا ونضجا :
فالتصوير عمل حر يقيم وينظم بناء هندسيا .

وانؤكد مرة أخرى أن ثمود بيكاسو فى هذه المرحلة كان محصورا فى مجال التشكيل فقط . فهو بعيد النظر فى آن واحد فى تصور الواقع وتصور الجمال ، ويبحث عن قوانين جديدة لتعريف الواقع التصويرى ، وهى قوانين مستقلة عن قوانين الطبيعة التى تحكم عالم الأجسام . وهو يبحث عن مقاييس جديدة مستقلة عن المقاييس التى قننتها ستة قرون من التصوير الأروبي ، لكى يعرف بها الجمال .

ومن العبت أن نقول انه قد تبنى مفاهيم الجمال الزنجية البولنيزية أو السابقة على كولومبوس ، عندما تخلى عن المعايير الأوروبية فى تصور الجمال . فالتأثير الخارجى لا يمارس بالفعل ويعمق الا اذا كان استجابة لحاجة ضرورية أو مرتقبة : فشتلة النبات لا تتأصل فى الأرض الا اذا أتاحت لها ظروف النمو الداخلى !مكانية اللقاء بينها وبين الأرض المغروسة فيها . والعودة للفن الاغريقى اللاتينى فى عصر النهضة لا ترسم حدود فن هذا العصر بل كانت مجرد استجابة للرغبات الانسانية عند الفنانين . فقد راح هؤلاء الفنانون يستبعدون خطوة فخطوة ، خلال قرنين من الفن القوطى ، تلك الحقيقة الانسانية الجديدة وذلك لجمال الدينوى الجديد القريب الى جماليات وحقائق عهد عبادة الأوثان الفابرة ، لمواجهة التحويرات والتشويهات التى جاء بها الفن الرومانى المسيحى .

وقد حدث الشئ نفسه مع الصور اليابانية المطبوعة التى ألهمت فجأة التأثيرين الأوائل فى عام ١٨٦٧ . وينطبق الأمر نفسه على

الأقنعة الأفريقية وعلى التماثيل البرونزية في مملكة بينان القديمة على الساحل الغيني : فهي ليست قيما جمالية « يطعم » بها التصوير الفرنسي ولكنها تأكيد وأصح للأفكار التي طبقها بيكاسو قبل أن يتعرف على الفن الزنجي . وهناك مثال مضاد يؤكد هذه الحقيقة : فقد رحل جوجان الى تاهيتي بحثا عن مخرج من المأزق الذي وقع فيه التصوير في نهاية القرن التاسع عشر ، ولم يسفر هذا الالتقاء المباشر بالفن البولنيزي عن أى ثورة في التصوير ، اذ ظل جوجان متمسكا بمشاليات الجمال الأوروبي . وبالفعل لا تشبه الأشكال التي صورها الأوثان البولنيزية في شيء .

وعلى العكس من ذلك ، حدث تحول شامل عند بيكاسو . لقد أراد أن يبدع عالما لا يقتبس عناصره من الطبيعة مباشرة ، مما دفعه الى تجاوز مفهوم سيزان (١) الذي كان يحاول إعادة بناء الطبيعة « بالكرة والأسطوانة والمخروط » ، والى التخلي عن الأجسام التي لا تخضع سطوحها للتعريفات الهندسية الدقيقة ، والى إعادة تكوين الأشكال باحلال المساحات المقعرة محل المساحات المحدودة .

ولم تخلع القواعد الاغريقية والمسيحية من عرشها بواسطة استعارات خارجية منتمية الى تراث غريب : فهذا التجاوز عن القواعد الراسخة ضرورة جدلية داخلية مملاة على الجماليات التي لم تعد تسمح للإنسان بالافلات من الغربة . فما كان المصور يستطيع محاولة الهروب وهو يعيش في عالم تسيطر عليه الغربة في العمل وتهيمن عليه الآلية الغريبة على الانسان والمعادية له ، وفي مرحلة لم تكن التحولات الثورية ممكنة في التو . كانت محاولة الهروب ممكنة

(١) يجدر بنا أن نذكر هنا أن لوحات سيزان لم تقبل وتعرض للمرة

الأولى الا في صالون الخريف في عام ١٩٠٥ ثم في عام ١٩٠٦ .

اما بتسجيل الظواهر الملونة السطحية والعرضية على اللوحة ، كما فعل التأثيريون ، واما بالاتجاه الى الدراسات الشكلية البحتة ، خارج العالم والتاريخ للسير فى طريق التجريد كما رسمه كاندينسكى أو كما رسمه موندريان • وكان فى وسع الفنان أن يحاول انقاذ امكانية البناء الانسانى فى العمل الحلاق ، فى المجال التشكيلى على الأقل ، وهذا البناء لن يكون الطبيعة كما هى أو الغربة التى تفرضها الأوضاع • وقد فتح بيكاسو هذه الآفاق •

لقد وضع لنا أنه عثر من خلال تأكيد الوجود الانسانى ضد أشكال الغربة الاجتماعية الحديثة ، على محاولات الشعوب التى واجهت من قبل أشكال الغربة القديمة الطبيعية ، ونقصد شعوب القارة الاسترالية وأفريقيا وأمريكا وآسيا التى خلق فناؤها الأوثان • لم يكن المقصود محاكاة فنهم أو احياءه من جديد ، بل تلبية حاجة مماثلة فى جوهرها وهى : تأكيد وجود الانسان فى مواجهة قوى الطبيعة والمجتمع التى تهدد بسحقه •

ومن هذه الزاوية فقط يتشابه بيكاسو مع الانسان البدائى بموقفه الانسانى فى جوهره والممثل فى رفض الحياة كالادوات وفى تأكيد الأسلوب الانسانى الحقيقى فى الحياة ، عن طريق الفن ، تماما كما تم ذلك فى الأزمنة الغابرة عن طريق اكتشاف النار والاداة •

كانت القضية التشكيلية التى طرحها بيكاسو هى التوصل الى حل جديد يتمشى مع عقلية القرن العشرين لواحدة من قضايا التصوير الأساسية وهى الإيحاء على قماش اللوحة ، أى على بعدين فقط ، لا بالعمق الحادع ولكن بمظاهر الأشكال المتحركة فى آن واحد فى الحيز • والواقع أن هذه القضية ليست سوى مظهر تكنيكى لقضية أعمق بمراحل • فعندما يبلور فى صورة واحدة

ادراكاتنا العديدة للأشكال والضوء والحركة ، فانه يجبرنا بذلك على اعادة النظر في اصطلاحاتنا التقليدية المعتمدة على الادراك البصرى السلبى ، وعلى تجاوز كل نشاط ضمنى لمداركنا العادية .

وفى هذا الطريق أقسم التأثيريون ، وبالأخص التأثيريون الجدد أمثال رينوار وسوراه وسينياك ، على الخطوة الأولى اذ أحلوا الخلط البصرى للألوان محل الخلط الكيميائى لكى يتكون اللون فى نظرنا فقط . غير أن الخلط البصرى للألوان كان يتم تلقائيا وسلبيا بالنسبة للمشاهد . أما « التركيب الذهنى » للأشكال الذى يطلبه المصور التكعيبى من المتفرج ، فهو يفرض علينا الوعى بنشاطنا الايجابى فى نطاق النظام العام للعالم الذى ندركه . لقد وصل بنا الحال الى الاعتقاد بأن الاصطلاحات التى قننتها النهضة وانفرست فىنا وتجمدت بحكم العادة ، هى الأشكال الأبدية الضرورية للادراك . وكانت أعمال بيكاسو التكعيبية بمثابة وعى منه بالمستولية . وهذا المفهوم الجديد يعبر عن التزام أخلاقى .

وهذا المولود الجديد الذى نشأ فى معمل تجارب بيكاسو عام ١٩٠٧ قن ملحمى جديد ، أى أنه فن يعلن على حد قول كانويلر أنه : « لا خضوع لمصير الانسان العاجز عن تغيير مجرى مصيره ، بل تأكيد لعظمة الانسان المتصدى لمصيره » .

وقد عرف هولدرلين المفهوم الملحمى لعلاقة الانسان بالعالم فقال ان « القصيدة الملحمية ، الساذجة فى مظهرها ، والبطولية فى محتواها » هى الاستعارة المعبرة عن الآمال الكبار ، .

وكانت أعمال بيكاسو أول تعبير تشكيلى عن الآمال الكبار للقرن العشرين ، هذا القرن الذى يعانى آلام المخاض منذ بدايته ، والمثقل ايضا بتغيرات علمية وتاريخية كبيرة لم تعدها البشرية من قبل .

وقد تمت هذه الانطفافة الكبيرة على يد بيكاسو في غضون ١٩٠٦ - ١٩٠٧ . ولعلنا نستطيع أن نقول أن بدايتها كانت مع الصورة الشخصية لجرترود شتين . ويجدر بنا أن نلاحظ أن جرترود شتين وشقيقتها أعلننا رضاهما العميق ، بعد الجلسة الأولى للتصوير وأصر بيكاسو على أن يتم العمل في تسعين جلسة ، ثم محاً كل مرسوم وسافر للأقاليم لعدة شهور . وبعد عودته ، رسم الصورة الشخصية بدون حضور صاحبها . وخاب أمل جرترود شتين عندما رأت صورتها وسألته عما إذا كانت تشبهها في شيء فأجاب بيكاسو في هدوء : « ستشبهينها يوماً ما » . وتلك ليست نادرة تحكى ، بل مفهوم للتصوير وعلاقته بالواقع ففى « أليس في بلاد العجائب » ترى أليس ابتسامة القطة تتراقص أمام عينيها مع أن القطة اخفت تماماً وهذا ما أراد بيكاسو أن يحققه : أن يرسم ابتسامة القطة دون أن أن يرسم القطة نفسها .

والمسألة لا تدخل في نطاق المعجزات بل تخص الحرفية أو بالأحرى الفن . وقد عودتنا نظرية الجشطالت على ظاهرة استمرار « كيفية الشكل » خارج عملية نقل كل العناصر المكونة للشكل . ولعل ذلك هو الجانب الأساسى فى الجماليات عند بيكاسو : أن يخلق الواقع العميق لوجوده الإنسانى بعناصر داخلية بحتة ، غير مستعارة من الطبيعة وخارجة عن المظاهر العرضية للواقع ولتعبيراته الزائلة . وينطبق ذلك سواء بسواء على الأشكال والأشياء وعلى الوجوه .

ومن هنا ينبع الاهتمام الذى يوليه بيكاسو بتكوينات الوجود المصممة على شكل أقنعة : فالقناع هو فى آن واحد حال النموذج ، وما يريد أن يكونه . وما يكتشفه المصور فيه أو ما يلهمه به .

بفض النظر عن المظاهر المؤقتة أو العرضية . وقد رسمت الصورة الشخصية لجرتروود شتين أو الصورة الذاتية لبيكاسو بهذا المفهوم « فجاءت على حقيقتها التي غيرها الخلود » .

ويتجاوز القناع الصورة الشخصية فيمنح الأشكال التجرد من التأثير ومن التفرد ، مما يسمح بادماجه في مجموع اللوحة دون أن يكون الوجه مشحونا بطاقة كامنة أكبر أو يستأثر بقوة أكبر على حساب التوازن بين التوترات الداخلية للوحة .

رسم بيكاسو الخطوط العريضة لرؤيته التصويرية أثناء قضائه بضعة شهور في جوسول ، بوادي أندور . ومن قبل ، كان قد تأثر بعمق ببعض أشكال النحت القديم المودعة في اللوفر والواردة أصلا من أسبانيا . كما تأثر أيضا بالتماثيل البرونزية المكتشفة في أوزوما . وقد صور في جوسول ، أشكالا تذكرنا بالنحت على الحشب الصلب الذي يحتاج الى « شطف » المساحات . والمقارنة بين « السيدتان العاريتان الواقفتان » ، واحداهما معالجة بطريقة كلاسيكية نسبيا والأخرى بشطف المساحات ، علامة في الطريق الجديد .

أما « آنسات آفينيون » (١٩٠٧) فتلخص الاتجاه الجديد في عمل واحد ، يمكن اعتباره بيانا يعلن عن ذلك الاتجاه الجديد .

ومما يعمق الاحساس بالغربة الكاملة ، أنه استخدم هنا كل استحداثاته دفعة واحدة : معالجة الأجسام ، التكوين ، الحيز .

وتتيح لنا الأعمال التمهيدية « الاسكتشات » امكانية تتبع المراحل المختلفة لتطور الوجوه والأشكال . فالوجوه تذكرنا بالرؤى الأولى للإنسانية : الأقنعة الأفريقية بأشكالها البيضاوية الهندسية

ومحاجر العيون الحاوية ، والعين في وضع مواجه لوجه جانبي على غرار الأسلوب المصري . والأجسام مجزأة الى مساحات متميزة عن بعضها ، والخطوط المنحنية تقل تدريجياً لتحل محلها الخطوط المستقيمة الاقرب الى الخطوط الفاصلة بين وجوه البللورة . أما الأشكال فقد تجردت من الطابع العرضي ومن التفرد .

ويعتمد التكوين على خطوط عريضة مبسطة ، لا تشكل المدار الخارجى بل حدود شكل منشورى مجزأ تنحصر فيه الأشكال . وتندمج الأجسام البشرية فى المكان ولا تختلف طبيعة الخلفية عن طبيعة الأشخاص . فجميع هذه العناصر أجزاء « كل » واحد . وتتبع وحدة اللوحة من التفاعل المتبادل المستمر بين الأجسام الصلبة وما يحيط بها . ولا يحيط بالأجسام فراغ بل حقيقة لا تقل خصوبة عن الأجسام نفسها . لم يعد هناك مجال واحد لقوة تخضع فيه الكائنات والفراغات لايقاع واحد . فالتوازن يتعلق باللوحة كلها ، لا ببعض الأشكال فقط .

وهذا الميز الواحد ، يلغى عن عمد التشكيل البارز والتجسيم . فهو لا ينحت سطح اللوحة بل يوحى على العكس بأن أوجه هذه البللورة تبرز من سطح اللوحة وتتجه نحونا فكأننا نحن الذين ندخل فى اللوحة . وتكفى بعض الخطوط المتوازية على الوجوه أو بعض التدرجات باللون الأحمر الوردى أو بلون الأحمر لكى توحى لنا بالانتقال الهادئ من مستويات الى مستويات أخرى . وكان بيكاسو نفسه يقول لصديقه النحات جونزاليز : « لا تحتاج هذه الصور الا لتفريغها ، فالألوان ليست فى نهاية الأمر الا ارشادات عن المنظورات المختلفة وعن مستويات تميل نحو هذا الجانب أو ذاك . ولذا يكفى تجميعها حسب ارشادات الألوان لكى نحصل على نحت » .

كانت « أنسات آفينيون » استهلاكا للثورة التكميلية التي يمكننا أن نقول بصدها ان تاريخ الفن لم يعرف لها مثيلا في تحولها التام وفي تجديدها الجذري .

وتدل الدراسات الأولية لهذه اللوحة على أن تكوينها مستوحى من لوحات « المستحاثات » العديدة عند سيزان . غير أن بيكاسو يتحدى في محاولات سيزان حتى يجرى تحولا كينيا حقيقيا باستكمال الخروج عن الأشكال الطبيعية وبخلق أشكال انسانية . لا تستمد العناصر الأساسية للفتها من الواقع مباشرة ، وبيناء المستويات بطريقة تدفع العين دائما للاتفات الى سطح اللوحة .

ومن الممكن الآن الاستطراء حول النتائج المترتبة على هذه الثورة الفنية التي تطورت على مرحلتين : التكميلية التحليلية ، والتكميلية التركيبية .

كانت نقطة الانطلاق في التكميلية ، وهي تكميلية تحليلية ، تتمثل في اعتبار الرؤية عملا ، أى تصرفا يستبعد موقف التأمل السلبي ويدفعنا الى استيعاب اللوحة ككل له مظاهر عديدة وتناقضات وتنافرات داخلية . فعلاقتنا مع اللوحة ، أى مع الشيء الذي أبدعه المصور ، بمثابة عمل ، أى كفاح من أجل إعادة خلق ما حلله الفنان في لحظات .

لقد تخلص التصوير من وصاية الأدب عليه فحصل على استقلاله .

وتحولت التناقضات الجدلية بين التصوير وبين ما هو ليس تصويرا ، أى الطبيعة أو القصة أو المشهد أو الحدث ، الى تناقضات داخلية في التصوير نفسه . فهو تناقض بين مقتضيات لغة التعبير

وبين الصورة ، وتناقض بين المادة الفنية (الخط أو اللون) وبين الرسالة التي تحملها ، وتناقض بين القضية التي تطرحها اللوحة (وأولها قضية مضمونها) وبين الإجابة الخيالية (الأسطورية) الفاجعة التي تقدمها .

وبوصول التكمييبية التحليلية الى هذه النقطة ، انقلبت لتتحول الى نقيضها والى داعى بقائها فى آن واحد ، أى الى التكمييبية التركيبية .

وقد تمت هذه الانتقالة فى غضون ١٩٠٨ - ١٩٠٩ . واعتقد أننا نستطيع أن نعرف هذا التجاوز فنردد ، كما قال د. هـ . كانويلر : « ان بيكاسو حول التكمييبية التى بدأت كالالتزام بحث ، الى مبدأ للحرية » . فعندما نكون بصدد مفهوم للحرية لا يختلط مع الفردية الفوضوية ، فان الالتزام والحرية لا يتناقضان بل يستلزم كل منهما الآخر بالضرورة . وعلى النقيض من ذلك فان العكس يتمثل بالأحرى فى الانتقال من المجرى الى الملموس (على أن يكون من المتفق عليه بالطبع أننا بصدد تجريد فى التشكيل لا فى المفهوم) ومن العام الى الخاص ؛ أى السير فى عكس الطريق الذى رسمه سيزان ، وواصلت السير فيه التكمييبية التحليلية . كان سيزان يستخلص العناصر الأساسية المكونة للحقيقة الخارجية بواسطة التحليل . أما الآن فالمطلوب خلق أشياء لا تذكرنا بالأشياء العادية فى الطبيعة من هذا الجانب أو ذاك ، على أن يكون الشيء المخلوق كلاً عضوياً . ويتم ذلك عن طريق التحليل وبواسطة عناصر الشكل واللون . وكما يقول جوان جري ، وهو أول من أدرك هذا التغير : « أبدأ بتنظيم لوحتى ، ثم أصف الأشياء فالهدف هو خلق أشياء جديدة لا يمكن مقارنتها بالأشياء الطبيعية » . وهذا ما يميز التكمييبية التركيبية عن التكمييبية التحليلية » .

لا يصح أن نستنتج من التعارض بين عالم الطبيعة والعالم
الذي تنبثق منه مخلوقات المصور ، أننا بصدد عودة الى النظرة
الصوفية أو الى مذهب الحلول . فمصدر الأشياء المخلوقة هنا ، ليس
علما آخر يسمى على عالمنا ، أو « عالم معجزات » بالمعنى الصوفي
للكلمة .

ويشهد على ذلك تطور التكيفية التركيبية عند بيكاسو .
فقد أدخل بيكاسو وبراك على لوحاتهما في هذه الفترة (في
غضون ١٩٠٨ - ١٩٠٩) عناصر مأخوذة مباشرة من عالم الأشياء
المستخدمة في العادة أو المقلدة ، حتى يقاوما المنزلق الذي يهدد
بانحدار الواقعية التحليلية نحو الفن التجريدي . وهكذا كان براك
أول من حرص على أن يرسم في إحدى لوحاته ، بطريقة رمزية ،
مسمارا يبدو بارزا لكي يعبر بهذه الطريقة الطفولية عن نفسه
بربط التصوير بالواقع . ثم استخدم لصق الورق وتقليد الحشب
والرخام لكي تكون هذه المواد حمزة وصل بالواقع . لقد استبعد
بيكاسو الظلال في طبيعة صامتة له « البيانو » (١٩٠٩) ولكنه
لصق على اللوحة قطعة بارزة من الجبس ولونها ، حتى لا يحرم
نفسه من البروز ، متمسكا بالطابع العام للوحة ، وحتى يترك
للأضواء نفسها مهمة اسقاط الظلال ، على غرار ما يحدث في النحت
الحقيقي البروز . وباعت هذه المحاولات بالفشل ، ولكنها دليل على
أى حال على الرغبة في عدم التردى في التجريد أو في الأشكال التي
يستحيل قراءتها ، على غرار الأعمال المنتمية الى أقصى مراحل
التكيفية غموضا ، كما كانت محاولة أيضا لاستخدام الأشياء
كاستعارات موضوعية تحمل مضامين غير متوقعة .

وتحققت أروع النجاحات في هذا الميدان بعد فترة طويلة في
مجال النحت ومنها الرافعة المكونة من جاروف وصنبور قديم

وشوكتين والحيوان الأسطوري المصمم من مقعد ومقود دراجة ،
والعنزة ذات الضلوع المصبوبة على سلة قديمة .

ومن القيم الثابتة فى فن بيكاسو استخلاص معان غير متوقعة
ولسة من الجمال يحققها بالتقارب الشعارى بين أشياء عادية جدا ،
تنتزع من غرضها التقليدى لتتحول الى استعارات موضوعية .

وهكذا تجد شاعرية أبولينير القائمة على التأثير الناتج عن
تواردات غير متوقعة ، ما يقابلها فى مجال التصوير . كان
لوتريامون يقول : « انه لجمال يشبه التقاء مظلة وآلة حياكة على
مائدة تشرح » . وقد حقق بيكاسو بالتشكيل ، هذه « الفكاهة
الموضوعية » العزيزة على السيراليين .

غير أن سيطرة الايقاع على الطريق الذى رمته التكعيبية
التركيبية كادت تؤدى الى التجريد : كانت « اللوحة - الموضوع »
قد اصبحت غير مقروءة ، ولكنها جميلة مثل سحابة أو موجات البحر
أو البللورة . وكان جوان جرى يقول ان هذا التصوير سيكون
بالنسبة للتصوير القديم كالشعر بالنسبة للنثر . وأضاف أبولينير
قائلا : « لقد تساءلت عما اذا كانت مثل هذه المشاغل التشكيلية
البحثة لن تقودنا الى فن جديد يكون بالنسبة للتصوير بمثابة
الموسيقى بالنسبة للأدب » (١) .

وفى نهاية المطاف ، اذا تساءلنا أمام لوحة من هذا النوع :
ماذا تمثل ؟ ستكون الاجابة : « انها تمثل من رسمها » . فموضوع
اللوحة فى هذه الحالة لن يكون منظرا من مناظر الطبيعة بل سيكون
الفنان نفسه المقدم على عمل خلاق يعبر به عن سعادته الداخلية .

(١) أبولينير ، اخبار الفن ، ص ٢١٦ .

وسنختتم كلامنا عن نهاية هذه المرحلة الجديدة بقصيدة ،
على غرار ما فعلنا من قبل لكي نوضح أن هذا الاتجاه الفني تأكد
من قبل في أماكن وأزمنة أخرى - كتب أبيات هذه القصيدة المنظر
الصيني تانج هيو ، من رجال القرن الرابع عشر الصيني . وقد
سجلها على قطعة من الحرير مخلاة برسوم ترجع الى عصر سونج :

من أراد الالهام لفرشاته

باح بمكنون قلبه ولم يبخل بشيء .

الكتابة والتصوير يخدمان الهدف نفسه :

الافصاح عن الطيبة الداخلية .

أمامك رفيقان :

شجرة قديمة وعود من البوص المشقوق ،

ان اليد التي رسمت خطوطهما قد بدلت فيهما بحرية مطلقة

وأنجز العمل في لحظة واحدة .

انه تجسيد للحظة واحدة ،

وهذا هو كنز مئات من العصور ،

وتحس وأنت تفرد هذا الملف بشعور من الحنان ،

كأنك تطالع وجه الخالق نفسه .



وفت التكميلية في وجه التأثيرية لكي تعيد للموضوع شأنه
ولكنها انتهت مثل التأثيرية بتواري الموضوع عن طريق رد فعل
جدلي . ومرة أخرى بلغ بيكاسو نهاية المطاف بعد أن استنفد كل
امكانيات الصيغة التي اختارها بمحض حريته ، ولكنه استطاع ان
يتجنب الانزلاق في طريق التجريد المسدود الذي تاه فيه بيت
موندريان .

لم يتماد بيكاسو فى اتجاهه التحررى لىتردى فى اللامعقول
فىتحول بذلك التحرر الى عبودية ونسخ ردى .

لقد فتح طريقا ، او بالأحرى طرقا جديدة عديدة لا ليلغى
الماضى أو ينكره ، ولكن لكى يبين ، على العكس ، أن الوعى الواضح
بالاتزامات الشكلية للتصوير ، فى كل مرحلة من مراحل الهامة ،
لايستلزم بالضرورة محاكاة هذه الطرق بشكل لا ينتهى ، بل انه
(أى الوعى بالاتزامات الشكلية للتصوير) يحمل فى طياته
امكانيات لتجديدات لا متناهية .

ولذا ترك بيكاسو المستقبلين وأنصار الاشكالية ، يتضاربون
حول الصيغ التى أطلقها . فهو لا يعتقد ، مع مالفيتش ، أن
« الفن وصل الى صحراء » ، لم نعد نتعرف فيها الا على الحساسية
وحدها . « وهو لا يريد أيضا أن « يولى ظهره للحياة الراحنة بعد
أن يجرد روحها من أى مضمون » (١) كما فعل كاندينسكى ،
ولا يؤمن مع بازين أن الفن ليس الا « محاولة التنفس فى عالم
يستحيل استنشاق هوائه » (٢) . فاليأس ليس الأرض التى ينمو
عليها تصويره ، وهذا هو الفاصل الأساسى بينه وبين الفن
التجريدى .

لا يعتبر بيكاسو فنه وسيلة للهروب من العالم الواقعى
بدعوى الاستبطان الروحى . فهو متفتح للحياة ، غنى بالخبرة التى
اكتسبها ، ولا يتردد فى أن يبدأ مرحلة كلاسيكية فى أعماله ، على
أثر رحلة الى ايطاليا ، صحبه فيها جان كوكتو فى عام ١٩١٧
ليصور ديكورات أحد باليهات دياجيليف .

(١) كاندينسكى ، عن الروحانية فى الفن .

(٢) بازين . ملاحظات حول التصوير فى الوقت الراهن .

وتذكرنا الصور التي رسمها لسترافينسكى ولماكس جاكوب،
بنقاء رسوم أنجر . ويبدو أن العزلة التي فرضتها عليه حرب
١٩١٤ - ١٩١٨ ، ودفعته الى التقليل من التصوير للاهتمام
بالبحث عن اتصال مباشر ووثيق بالناس والأشياء . فالإيماءات
المؤثرة للأيدى فى لوحات مرحنته الزرقاء ، تبحث بحرارة عن
وجود الأشياء وعن دفء الأحياء ، وتوحى خطوطها بالابتهاال أو
الملاطفة ، وهى ترمز الآن لموقفه الحالى : انها وسيلة متاحة له يحقق
بها التوافق العريض مع العالم وتحرره من عذابات الوحدة . لقد
واجه بيكاسو مراحل البحث ، بما تتضمنه من احتمالات الانزعال
وعدم الفهم ، فى لحظات يقظته التامة .

وغداة الحرب ، عادت مرحلة الهدوء والصفاء عند بيكاسو ،
فاعتمدت أعماله على القيم التى أرسنها التقاليد العريقة . على أننا
لسنا هنا بصدد تراجع أو تقهقر أو مجرد محاكاة للماضى . فقد
نهل بيكاسو من منابع الماضى متسلحا بثراء وقوة تجاربه السابقة.
فمنذما صور « الفلاحين النائمين » فى عام ١٩١٩ ، لم يقدم لنا عملا
على غرار أنجر بالرغم من أن المضمون يذكرنا « بالحمام التركي »
لأنجر ، بل قدم عملا أقرب الى مايكل أنجلو ، بعد أن بلغ أوج
القسوة والعنف . ففي هذه السنوات رسمت فرشاته أعدادا كبيرة
من المردة والعمالقة كأن جذورها تضرب فى الصلصال والصخر .
وهو لا يتخلى عن هذه الأشكال الا ليبر عن الإيماة الانسانية
للحب والحنان فى عدد كبير من لوحات « الأمومة » المنتمية لهذه
المرحلة .

ويشبه هؤلاء العمالقة آلهة وثنيين خرجوا من الأرض
بعنفوان ونزوة الحيوانات الأسطورية الهائلة .
على أنه من العبث أن نبحث عن « تطور » عند بيكاسو فى

هذه المرحلة الكلاسيكية . فكل أعمال الخلق تبدأ عنده من مركز واحد ، ولذا فمن الممكن أن تتعايش معا وسائل تعبير مختلفة بل متعارضة لأعمال مرحلة واحدة .

ولا نستطيع أن نتحدث ، سواء بالنسبة لهذه المرحلة أو لغيرها ، عن التناوب في أعمال بيكاسو . فالمظهر الكلاسيكي أو البناء التكعيبي ، أسلوبان للتعبير عن الضرورات الانشائية نفسها ، الخاضعة تارة لقوانين التشكيل وحدها وتارة أخرى لقوانين الطبيعة .

فالفنانون التشكيلية تتأرجح دائما بين قطبين : المحاكاة والموسيقى . ويتجاذب الفن ، الإيهام من ناحية ، والتجريد من ناحية أخرى . وقد عمل بيكاسو دائما على الحفاظ على التوازن بينهما . والتكعيبية عنده لاتلغى الأشياء ولكنها لاتخضع في الوقت نفسه لبيوديتها .

وهنا أيضا تحتفظ بقيمتها الدروس المستفادة من الكلاسيكية: فعظمة الأعمال الكلاسيكية لا تكمن دائما فيما تمثله . والا فكيف نستطيع أن نفسر تأثير من ليسوا مسيحيين بأعمال تتعرض لمواضيع دينية بحتة ؟ ولنتجاوز مثلا عن لوحة لروفايل تمثل العذراء ويسوع الطفل ، لأن أى شخص يتأثر ، بصرف النظر عن عقيدته ، بهذه الأمومة الانسانية . ولكن كيف نفسر انفعالنا بأعمال الجريكو وهو يعبر عن الجو الروحاني للقديس يوحنا الصليبي أو القديسة تريزا دافنلا ، بالأضواء الباهتة والومضات المائلة للزرقة وبالتقاطع البارزة والأشكال الممزقة ، مع أننا أبعد ما نكون عن الصوفية ؟ ما كان من الممكن أن يحدث ذلك لولا الإحساس بالوجود الانساني في هذه اللوحات ، ولولا تواجد لغة تشكيلية قادرة على التأثير علينا بفض النظر عن موضوع اللوحة .

ويمكننا أن نقدم الملاحظة نفسها على أى عمل آخر خلاف النموذجين السابقين اللذين يتناولان حالات متطرفة، مثال ذلك لوحة « عنزة أمالتيه » لبوسان أو « استسلام مدينة بريدا » . فالحدث الذى تحكيه اللوحة الأخيرة لا يثير عاطفتنا ولا يهمنا فى شىء ، سواء بسواء مثل اناء للفأكة رسمه سيزان ، أو كيس دخان لبيكاسو .

والواقع أن هذه اللوحة تسحرنا لاعتبارات مستقلة تماما عن موضوعها . وقد يحكى لنا الموضوع المرشد المرافق لنا فى المتحف فلا يثير فى النفس سوى الملل . ولو أنى أردت التعرف على الحدث لاستطاع أقل المؤرخين شأننا أن يقدم لى اجابة أفضل من اجابة أكثر الفنانين عبقرية .

وقد يساهم النموذج أو الحدث فى التعبير الى حد أو آخر عن الصفات الجمالية للعمل ، ولكن اللوحة تعتمد أساسا على هذه الصفات الجمالية . فهى التى تهيم على التأثير الذى تمارسه اللوحة وتحركه فى نفوسنا ، حسب تعارضات وتآلفات الخطوط والزوايا والألوان والتدرجات ، وحسب ايقاع مراكز القوى والتماثل ، وحسب المسيرة التى تفرضها على العين بأن تهيم لها لحظات الراحة والمفاجأة .

وأعمال بيكاسو المسماة كلاسيكية هى أيضا شديدة التنوع : رسوم تحمل طابع أنجر (من عام ١٩١٥ حتى ١٩٢٠) ووجوه ذات أحجام عملاقة وخلفها سماوات زاهية (من عام ١٩٢٠ حتى ١٩٢٣) وأناقاة ناعمة فى الأعمال المصورة بلون واحد والتى أوحى بها التصنع الشائع فى القرن السادس عشر ، ومن أمثلتها لوحة « الجميلات الثلاث » .

غير أن التنوع في انتاج بيكاسو في هذه المرحلة يتعدى الى حد كبير تلك النماذج الكلاسيكية المتشعبة .

فهناك أولا اصرار من جانبه على تصوير أكثر من حدث في آن واحد ، وهو أمر مثير للحنينة لأنه من القواعد الثابتة في أعمال بيكاسو . والى جانب ذلك فإن انتاج هذه المرحلة الممتدة بين ١٩٢٥ الى ١٩٣٥ ، يواكبه تيار خفي من الثقة والسعادة ، يتمثل في الزخارف البديعة المبرزة بخط أسود كأنه الرصاص المصبوب حول الزجاج المعشق ، يحدد المنحنيات الشهوانية الجذابة كما نرى في لوحة « الحلم » (١٩٣٢) وفي «طبيعة صامتة فوق منضدة مستديرة» (١٩٣١) و « الفلاحة والسلم » (١٩٣٣) حيث تبدو الأضواء كأنها صادرة من خلف اللوحة ، مثل ألوان الزجاج المعشق .

ولوحات العالقة مشكلة بأسلوب كلاسيكي وبأقل قدر من التشويه ، وهي تعاصر أعمالا أخرى ألوانها زاهية معالجة بلا بروز وبواسطة مسطحات هندسية صغيرة ، كما نشاهد في لوحة « ايطالية » (١٩١٧) أو في التكوينات التكعيبية النموذجية في «ثلاثة أقنعة موسيقية» (١٩٢١) التي تعتبر من آيات التكعيبية التركيبية-

ولا يمكننا أن نتكلم أيضا بخصوص المرحلة الجديدة ، عن فترة سيراليو عند بيكاسو ، فهو لا يخضع للمؤثرات الا بقدر ما تستدعيها أو تحفرها بخطوط غائرة ، ضرورة داخلية .

يمجد السيراليون اللاوعي لأنه في رأيهم ، حقيقة عليا كما يستغلون المصادفات والتواردات اللامنتظية الناتجة عن التهيؤات والهيذيان والأحلام . أما بيكاسو فأبعد ما يكون عن كل ذلك .

بل اننا نلاحظ ، على العكس ، في المرحلة التي تبدأ عنده في

غضون عام ١٩٢٥ ، بعد انتهاء المرحلة الكلاسيكية والتكيبية فى الوقت نفسه ، أنه يولى اهتماما كبيرا فى أعماله الفنية لنبضات الجنس القوية وللرغبة وللغضب .

وهناك عدد من لوحات الطبيعة الصامتة ، تعتبر من أجمل ما صور فى هذا المجال وهو يعالج موضوع الرسم . فكأنه يعبر هنا عن لحظات الانطواء على النفس للعكوف على العمل الذى يسبق الانطلاقة الجديدة . وهذه اللوحات بمثابة « مركب » من اكتشافاته السابقة . ففي « طبيعة صامتة مع رأس قديمة » (١٩٢٥) نجد فى آن واحد الوجه الصافى تماما فى وضع جانبي ، والقناع نفسه فى وضع مواجه ، وتكويننا ينتمى الى التكيبية التحليلية يضم قيشارة مصورة بأسلوب واقعى تماما ، وأشياء أخرى محورة الى حد كبير : كل ذلك دون أن تفتقد على أى حال وحدة المجموع وتناسقه .

ومع لحظات الانصراف الى التفكير الهادئ ، ظهرت الوحوش وتكاثرت وكأنها تولدت عن غضب يائس لا يخفف منه سوى ضرب من المزاح العنيف . ويقول تريستان تزارا : « انسا منسى فهم بعض المبالغات والتدميرات التى يفرضها بيكاسو على رؤيته للأشياء والكائنات ، ما لم نأخذ فى اعتبارنا دعابته المأخوذة جزئيا من كل من ألفريد جارى وجويا » .

ومن منجزات بيكاسو المميزة لأعماله فى هذه المرحلة لوحة « مستحمة جالسة على شاطئ البحر » (١٩٣٠) ، فهي عبارة عن امرأة آلية تلتهم الرجال ، رأسها على شكل كماشة ، تذكرنا بطرحة الراهبة وبالأسطورة التى ترمز اليها هذه الآلة الميكانيكية النسائية المكونة من ثدين وظهر وساعدين . ومع ذلك فهي تعبر ، بالرغم من

الخوف الذى تثيره فى النفس ، عن راحة متراخية ينعم بها هذا الكائن المشوه ، وذلك بفضل الخطوط الرئيسية والألوان الرقيقة من مغرة ذهبية ورمادى مائل الى البنفسجى .

ومنذ هذا الوقت سيطر موضوعان على أعماله : الحركة والكائنات المشوهة .

ولوحة « الرقص » فى عام ١٩٢٥ بداية لانطلاقة جديدة . فالأجسام هنا ليست سوى دلالات تشير الى حركة يتزايد احتدامها المجنون : فالراقصة القائمة جهة اليسار تتجاوز بمراحل الجسارة التشكيلية التى نشاهدها فى « آنسات آفينيون » بانثناءاتها التهالكة وأسنانها الأشبه بأسنان الغولة ، وبقناع وجهها المتشنج .

وتنطبق على هذه المرحلة بالذات ، أكثر من أى مرحلة أخرى كلمة بيكاسو : « لوحاتى مجموعة من التدميرات » . فهو يصب جام غضبه على الأشكال العادية الموجودة فى الكون .

وجدير بالملاحظة أنه خصص فى هذه المرحلة بالذات سلسلة من اللوحات لـ « التحفة المجهولة » لبلزاك ، كأنه يتآخى مع عذابات الأستاذ « فرينفور » العجوز الذى « وصل الى حد الشك فى موضوع أبحاثه من فرط استغراقه فيها » على حد قول بلزاك .

غير أنه ينعم بلحظة هدوء فى لوحات كلاسيكية فى أسلوبها ، صور فيها « التحولات » لأوفيد فى عام ١٩٣٠ . وموضوع التحولات يميز احدى مراحل نشاطه الفنى . انه عصر الكائنات المشوهة المجنونة التى تتولد فى خضم الآلام والغضب .

ولكن بوسع كل شئ أن يتغير تماما لتنمو الأشكال بفزارة وافرة . فالزوائد الفطرية والالتواءات اللاممكنة تتحدى على الدوام

علم التشريح وقوى الطبيعة ولكنها تخضع دائما لقانون ارادة البناء
الذى يضيف على المجموع وحدة حية ذات شمول عضوى .

• ويعاصر هذا الانتاج ، أعمالا تتميز بصفتها التام .

فتجد الاحساس نفسه بالعذاب وبالبشاعة والألم فى تأملات
بيكاسو حول أفظع عمليات الصلب، كما وردت فى اللوحة الرئيسية
لحفية مذبح ايسنهايم الذى رسمه ماتياس جرونفالد .

حرص بيكاسو على نسخ أعمال الأساتذة الكبار أو راح
بالأحرى ، يتأمل أعمالهم وفرشاته فى يده : فقد أعاد رسم أعمال
لكراناش والجريكو وبوسان وفيلاسكين وديلاكرو وكوربيه . على
أن استهله هذا الاتجاه بلوحة تمثل جبل الجبلجة (الجماجم) له
مغزى خاص . فهذا الاختيار يفصح عن حالة الاضطراب الداخلى التى
كان يعانيتها .

وقد بلغت هذه المرحلة الذروة النهائية أيضا بلوحة «مصارعة
المينوطور» فى عام ١٩٣٥ .

ويبدو أن بيكاسو أقام بهذا العمل أكبر أسطورة فى حياته
الخاصة وفى عصره .

يجب أن نقول أولا رأينا فى التفسير الذى قدمه التحليل
النفسى ، على لسان كورت سيكل ، فهو يرى ، كاستمرار لأفكار
الدكتور يونج ، أن هذه اللوحة وسيلة للتسامى بالفريزة الجنسية:
فالالتقاء الرمضى بين قوى النهار والنور وبين عالم الظلام المقبور ،
والمواجهة بين العنصر النسائى المتمثل فى المرأة الماتادور ذات الشدين
العاريين وبين المينوطور الممثل لقوى الظلام والدم ، واصطدام الأخير
بلا جدوى بانשמعة التى يحملها الطفل الذى يرمز الى الحب الأسمى،

كل ذلك تعبير عن « عملية الخلق الناتجة عن التزاوج الأبدى بين النور والظلمات في روح الانسان » . وأيا كانت الدوافع الفريزية المحركة لنشاط الفنان ، فمن المناسب أن نذكر مرة أخرى أن العمل الفني ليس مجرد محصلة وأنه لا يمكن اختصاره الى عملية جمع للقوى المكونة لها .

والتفسير الاجتماعي لا يكفى هو أيضا . لا شك أن بيكاسو أدرك منذ عام ١٩٣٣ ، مع مجيء هتلر الى الحكم ، المخاطرة التي يتعرض لها العالم في هذه المعركة وأحس بأن الوقت قد حان لاعادة النظر بمزيد من التمعن لا في التقاليد والقيم التشكيلية فحسب ولكن في نظام العالم وفوضاء التساملة ، مما دفعه الى الوعي بمغزى الحياة والتاريخ . ويحكى كانويلر أن بيكاسو كلمه في عام ١٩٣٣ أمام لوحة « قسم الاخوة هوراس » عن تصوير لا يقدم اجابة على القضايا الشخصية المتعلقة بالكفاح من أجل رؤية تشكيلية جديدة فحسب ، بل يجيب أيضا عن القضايا المؤرقة التي يواجهها الناس جميعا .

على أنه من الخطأ أن نتصور أن لوحة « مصارعة المينوتور » ترمز الى معركة الحرية ضد الفاشية .

فالرسم أو التصوير عند بيكاسو لا يحاول أن يحيلنا الى مفهوم يتخفى وراء اللوحة ، أو يرمز اليه بالتجريد كائن مهجن له رأس فيلسوف ويد مصور تطلق باقة من الخطوط والألوان للإشارة الى فكرة . فالمعنى المقصود ينتشر على مسطح اللوحة عند بيكاسو ، والفكرة لا تسبق المعنى ولا ترتفع عليه ، لأنها جزء لا يتجزأ من الخط أو اللمسة .

فالمنطور لا يشير الى القلق ولكنه القلق نفسه . وقوى النور
التي يدوسها بقدميه ويصطدم بها لا يشير اليها كل من الطفل
والزهور والضوء بل تتجسد في كل أولئك ولا يمكن فصلها عنها
تماما كما لا يمكن فصل الروح عن الجسد .

ولذا نقول ان لوحة صراع المنطور أسطورة، أى فكرة عظيمة
حية وفريدة ، لا ترمز لحالة نفسية معينة أو لوضع اجتماعى محدد،
بل هى خلق تشكيلى يحمل فى ذاته قوته المثالية وأخلاقياته
الذاتية .



اشتعلت النار فى أسبانيا مع حلول عام ١٩٣٦ ٠٠٠ ومرة
أخرى احتل « الضد » المقدمة . على أن الطفرة الجدلية التى حققها
بيكاسو فى هذه المرحلة تفوق كل الطفرات السابقة . كان قد
تلمس حتى ذلك الحين نبضات عصره العميقة ، بالاحساس الغريزى
الدفين لكل فنان عظيم ، وترجم كل ذلك فى سلسلة من الثورات .
أما القضية التى أثارها حرب أسبانيا ، وطن بيكاسو ، فما كان
يستطيع أن يجيب عليها برؤية تشكيلية جديدة فحسب . لا شك
أنه كان من المحتم أن يعبر بالتشكيل عن الغضب والحب ، وعن القلق
واليقين . غير أن التزامه التام ، ككائن وإنسان ، لا كمصور فقط .
أصبح مطلوبا الآن حتى تكون أعماله فى مستوى الأحداث .

كتب فى ذلك الوقت الأديب الكاثوليكي جوزيه برجامين ،
يتنبأ : «أعتبر أعمال بيكاسو حتى الآن مقدمة لأعماله فى المستقبل،
.. فحربنا الحالية من أجل استقلال أسبانيا ستمنح بيكاسو الوعي
الكامل بعبقريته التصويرية والشاعرية الخلاقة تماما كما أمدت
حرب أخرى جويًا بنفس الوعي » .

وبالفعل ، اقتفى بيكاسو أثر جويا فرسم أيضا « كوارت الحرب » فكانت بمثابة قرار الاتهام الأكبر الذى سماه « أحلام واكاذيب فرانكو » ثم صور لوحة « ظهر مايو » ومن بعدها « جرنیکا » .

وفى عام ١٩٣٦ سافر بول ايلوار الى اسبانيا ليفتح معرضا لبيكاسو فى برشلونه ، وهو أول معرض له منذ عام ١٩٠٢ . وقال ايلوار بعد عودته ، معبرا بكلماته عن شعور بيكاسو : « حان الوقت الذى أصبح فيه من حق الشعراء ومن واجبهم أن يؤيدوا كل ما ينبض بقوة فى حياة الآخرين ، فى حياة الجموع » . ونشر ديوان « العيون الحسبة » وكانت لوحاته بريشة بيكاسو .

حدد بيكاسو موقفه علنا منذ اليوم الاول . وكان أنصار فرانكو قد أشاعوا أنه قد انضم اليهم ، فكتب بيانا نشر فى نيويورك بمناسبة معرض المصورين الجمهوريين الأسبانيين ، جاء فيه : ان « صراع اسبانيا ، معركة تخوضها الرجعية ضد الشعب ، وضد الحرية . لقد كانت كل حياتى ، كفنان ، معركة متواصلة ضد الرجعية وضد تصفية الفن . فكيف يمكن أن يتصور أحد ولو للحظة واحدة ، أنى أتنق مع الرجعية ومع الشر ؟ » . وأعرب عن سخطه على « الطعمة العسكرية التى أغرقت اسبانيا فى بحر من الآلام ومن الموت » . وأضاف فيما بعد قائلا : « لقد أمنت دائما ، ومازلت أومن أن الفنانين الذين يعيشون بالقيم الروحية ويعلمون بها لا يستطيعون ، ولا ينبغي لهم ، الانعزال عن الصراع الذى يتهدد أعظم قيم الانسانية والحضارة » .

وعينته الجمهورية الأسبانية مديرا لمتحف برادو وكلفتها

بزخرفة الجناح الاسباني في معرض باريس الدولى لعام ١٩٣٧ .
وقد استجاب بيكاسو فكانت لوحة « جرنیکا » .

استخدم بيكاسو هجوم طيران هتلر وفرانكو على مدينة جرنیکا الصغيرة فى اقليم بسكاي يوم ٢٨ ابريل ١٩٣٧ ، موضوعا للوحته دون أن يحكى الأحداث ، بل انه استبعد من لوحته كل رواية ولم يستخلص سوى الامانة التى توجهها الفاشية للانسان .
وقدم ما يشبه الصورة الأسطورية لعصرنا فى لوحة ارتفاعها ٣ر٥٠ من المتر وعرضها ٧ر٨٠ من المتر .

ومرة أخرى تكرر : اننا لسنا بصدد عمل رمزى بل بصدد أسطورة . فالمفزى لا يرد من خارج اللوحة ولا يمكن تلخيصه فى خطاب ، ولكنه يؤلف مع الشكل للا واحدا لا يتجزأ . كان لا بد وأن تكون الألوان آلاما ، وأن يكون الخط أهوالا أو غضبا ، وأن تكون السيطرة كاملة على التكوين حتى يصبح العمل برمته اداة وصرخة يطلقها الانسان ، الانسان المنتصر حقا .

واللوحة مشهد لمذبحة ، مشهد بالمعنى الحقيقى للكلمة ، مثل المشهد الذى ترتفع أمامه الستارة ، ولكنه يسمو على الحكاية المروية أو على الخصوصية ، شأنه فى ذلك شأن الأساطير القديمة العظيمة .
فنحن لسنا بداخل بيت أو خارجه ، والضوء لا هو ضوء نهار أو ليل ، لا يمكننا أن نقول ان خطوط الضوء الباهتة التى تبرز تفاصيل المذبحة ، هى أشعة الشمس أو انعكاسات للحريق أو لخروط ضوئى يرمله مصباح ، أو الوضوح الخيف الذى تسكبه النظرة الثابتة على الأشياء .

لسنا بصدد تصوير لقصة . والأشلاء الممزقة والمشوهة ، تخلط ببشاعة الأشكال الانسانية بالأشكال الحيوانية . وصرخة

المرأة الواقفة الى اليسار وهي تحمل طفلا ميتا بين ذراعيها ، ليست صرخة أم معينة ، بل رمز عالمي لآلام الانسان . وقبضة يد المحارب المحتضر المضمومة على حطام نصل سيف وسط زهور هشة لا تبقى أبدا ، هذه القبضة لا تعبر عن الهزيمة بل عن عزم لا ينطفىء على البقاء والانتصار . وينطبق الأمر نفسه على الصهيل الرهيب للجواد المحتضر ، وقد ظهر جانباه المزدقان بكل مساحتهما عن طريق حيلة من منظورات عديدة ، كما ينطبق أيضا على صرخة الاحتضار التي تطلقها امرأة أشبه بشعلة متأججة تسقط في فراغ ، وعلى اندفاع امرأة أخرى ينثنى جسدها كأنه علامة استفهام حية ، وقد اختلطت عيونها بالدموع . فكل شكل من أشكال الألم أو الفزع ، يشبه الجسم الذي يستبد به ويجرده من الانسانية ويفسخ أوصاله كأن الحرب ليست فوزي مؤقتة بل انها ، على حد قولهم (١) ، اعتداء على قانون الأشياء ، يواجه الحياة بنقيض للطبيعة ويتميز ببشاعته وتشويهه لها . ونجد هنا تفسيراً وتبريراً ، بأثر رجعي للازدهار الغريب لمرحلة الكائنات المشوهة . فكان هذه الكائنات كانت حذسا وصرخة تنذر بالهجوم العام للقوى اللاانسانية .

ويخضع كل من المنظور والاضاءة هنا لقانون الحد الأقصى من الفعالية . فالأضواء والظلال لا تنبع من أى مصدر طبيعي ، بما فى ذلك الصباح الكهربائي الأشبه بعين تلقى نظرة بلهاء على المشهد . ولا تبرز بضوئها القاسى سوى الأشكال الحية المتخنة بالمراح . أما الخلفية فبلون الرماد والكفن والكابوس ، وهي تستبعد كل ما يصرف أنظارنا عن الصدمة المساوية الكبرى .

(١) وبنيه برجييه ، اكتشاف التصوير ، ص ٢٥٤ .

ويبدو المنظور هنا خاصا بكل شيء على حدة ، فكل شكل يحمل في طياته حيزه الخاص وببسطه كل مرة حسب قانون جديد تماما كما تتفتح كل زهرة بطريقتها الخاصة . وهكذا يضاف كل شيء أقصى قدر من الكثافة على هذا النوع من الألم أو البؤس المتفجر من اللوحة .

غير أن هذه المذبذبة وتلك الفوضى الشاملة لا تثير فينا الاحساس بالهزيمة أو باليأس وذلك بفضل التعبير الشكلي وحده . وهنا يقوم التحكم في التكوين بدور حاسم . فاليقين بانتصار الانسان لا يتولد عن أحد التفاصيل ، ومنها مثلا وجه امرأة في وضع جانبي أشبه بشعلة تنطلق من النافذة وتصوب نارها نحو نور لا يهتز ولا يتأثر ، بل ينبع هذا اليقين من التركيب العام للوحة التي تفصح عن الوجود الشامل للانسان الخلاق والمنظم ، عن وجود الفنان - الشاعر المتفوق على تقلبات الأحداث وعلى المجزرة .

وكان هذه اللوحة مقسمة الى ثلاثة أجزاء : مصراعين جانبيين ومثلث كبير متساوي الأضلاع يتوسطهما ، وتحتل الشعلة قمته . وتترادف داخل هذا المثلث المحدد ، الألوان السوداء والبيضاء والرمادية ، كما تترادف الخطوط المستقيمة والمنحنية معا فتخلق ايقاعا يشمل اللوحة بأسرها . ويجسد الى حد ما ، التنظيم المهييب للجوع ، سيطرة الانسان على الفوضى وانتصاره على البشاعات .

ومن الخطأ أن نقول ان هذا العمل وأمثاله لا يصل الى مدارك الجماهير . والواقع أن هذا الفن لا يمتنع الا على أولئك الذين

يريدون تفصيل كل شيء على حدة • وحتى لو لم نحلل تفاصيل بناء اللوحة وفراغاتها وتوزيع الألوان التي تسيطر عليها تدرجات الرمادي الدقيقة ، فإن الانطباعة الشاملة والمحركة للعواطف من خلال هذا العمل ، في تناول الجميع بشكل مباشر • والادعاء بأن المستوى الأدنى للفن والواقعية المسرفة في السطحية هما الأقرب وحدهما الى التذوق الشعبي ، يعنى أننا بصدد مفهوم للفن يحتقر الشعب •

طغت القتامة على ألوان بيكاسو مع نشوب الحرب الأسبانية، تماما كما اغبر الأفق أيام الشؤم هذه • ويبدو أن العالم بدأ يعاني من التقلصات ، ويتفكك مع تصاعد قوى الفاشية والحرب • وتشهد لوحات ورسومات بيكاسو على هذا انقلص وعلى ذلك العالم المعزق وعلى البشرية المشوهة بعد تجربها من الانسانية • كان بوسع بيكاسو أن يقول : « أنا لم أصور الحرب ، لاني لست من هذا الصنف من المصورين الذي يبحث عن موضوع مثل المصور الفوتوغرافي • ولكن لا شك في أن الحرب متواجدة في اللوحات التي صورتها • آنذاك • وربما أثبت أحد المؤرخين فيما بعد أن تصويري تغير بتأثير من الحرب » •

على أن الانسان ليس بحاجة لأن يكون مؤرخا أو ناقد البصيرة لكي يلاحظ الأخدود الأسود الذي حفرته الحرب في أعماله •

١٩٣٧ : من أي نظرة داخلية لبيلاده ، أسبانيا المذبذبة ، تولدت لوحة « امرأة تبكي » ؟

١٩٣٩ : ألا نرى في لوحة « القطة والعصفور » وفي أسلوب تصويرها ، رمزا للقسوة التي أصبحت قانونا يحكم العالم ؟

١٩٤٠ : ليست هناك أى لوحة تاريخية تستطيع أن تعبر عن بشاعة الاحتلال النازي وانتصار الحيوانية ومعاداة البشرية بقدر ما عبرت عن ذلك الوجوه المشوهة المصورة في رويان في يونيو سنة ١٩٤٠ . والحق أن الواقعية الفوتوغرافية كانت كاذبة في ذلك الوقت لأن الجيش الذي دخل المدينة في مواكب الاستعراض العسكري كان لا يزال يتملق وينافق قبل أن يسفر عن وجهه الحقيقي .

وفي هذه المرحلة نفسها ، صور بيكاسو « امرأة عارية تمشط شعرها » ، وهو موضوع قد يبدو تافها ، ولكن ليس هناك ما يفصح عن مأساة اندحار الانسان بقدر ما أوضحت هذه اللوحة .

يعبر تصوير المرأة عند بيكاسو أحيانا عن رقة محبة الى النفس ، كما ينتزع في حالات أخرى صرخة استبشاع تخرج من القلب . وجدير بالملاحظة أنه عبر من خلال ملامح المرأة المستميتة والمثيرة للقلق ، عن رؤياه البشعة التي لا تحتملها العين تماما كما جسد الاغريق القسوة والعنف في الأرينيه .

ولكن عندما تصبح مهمة التصوير التعبير عن موقفنا تجاه العالم، فكيف تصور رمز ربات الغضب الدمويات في عصرنا ، بحيث تكون طبيعتها أبشع مما اكتشف باسكال وأكثر فسادا مما تراه لبودلير ؟ وما هي الخطوط القادرة أكثر من غيرها على التعبير عن أيام أورادور وأوسفيتش لنصرخ بالجنون والغضب ؟ ان التماذى المجنون لا يعبر هنا الا عن حكم صادر ضد التعقل . فالتمسك بالعقل يكون في هذه الحالة ضربا من الجنون . ويمكننا أن نكرر هنا كلمات جويا التي فسر بها المخلوقات الغريبة التي جاد بها خياله ومسخته : « الحلم الحقيقي يولد الكائنات المشوهة » .

ولا شك أن بيكاسسو كان يشعر بالأحاسيس نفسها التي
عبر عنها أراجون بالكلمات التالية في الفترة نفسها :

أكتب في بلاد عات فيها الطاعون
وكانها كابوس لجويا لا يزال يروح
أنا أكتب في بلاد شوه الدم وجهها
لم تعد إلا ركاما من آلام وجراح
سوقا حاوطتها الرياح وأمطرها البرد

انقاضا تمرس الموت بأشلائها •
أكتب في بلاد يسلمها الجزارون
وأرى منها الأعصاب والاحشاء والعظام
وأرى أخشابها تحترق مثل المشاعل
والنار قلتهم السنابل ، فوقها طير يفر
أى حديث عن الزهور تريدون متى ؟
أى كتاب لا يصرخ كل سطر فيه ؟
كلما تغنيت بالطير وبالشرافق
أو بالصيف يذبل في النبات الجنى
كلما تغنيت بالرياح أو بالورود
تحطم طربى واستحال إلى أنين •

وجاء التحرير في أغسطس (١) ، وأصبح لتاريخ أعمال

(١) عام ١٩٤٤

بيكاسو نفس ايقاع الايام المشهودة فى تاريخ البشرية ، ذلك أن سيرته لا ترتبط بالفن المعاصر فحسب بل بتاريخ عصرنا بأسره .

ويعى بيكاسو ذلك تماما : « لقد أثبتت لى سنوات الاضطهاد أنه يتعين على ألا أكافح بفنى فقط ولكن بكل كيانى » . وأكد بقوة : « ماذا تظنون فى الفنان ؟ رجلا أحقق لا يملك سوى عينين اذا كان مصورا ، وأذنين اذا كان موسيقيا ، وقينارة فى كل طبقات القلب اذا كان شاعرا ، أو حتى عضلات فقط اذا كان ملاكيا ؟ لا انه على العكس من ذلك ، كائن سياسى دائم اليقظة أمام أحداث العالم يتشكل بها جميعا سواء كانت أحداثا تمزق القلب أو أحداثا رقيقة أو مثيرة » .

والحق أن بيكاسو أحس دائما وبعمق بالفقر وبالاهانة وبطبيعة الانسان ابتداء من رسوم العميان ومتسولى برشلونه والبهلوانات الحزاني والأمهات ، حتى الاحتجاج الانسانى العظيم المتمثل فى لوحة جرنیکا . غير أن الجديد عند بيكاسو الآن ، ليس مجرد التضامن مع الناس فى أفراحهم أو بؤسهم بل التضامن معهم فى الكفاح . والجديد أيضا أنه أصبح واعيا تماما بأن المصور الثورى الحقيقى لا يكون ثوريا لأن تصوييره موجه ضد نوع آخر من التصوير بل لأنه موجه ضد الأوضاع وضد العالم الناتج عنها . لقد أدت جدلية التمرد التى تكلمنا عنها فى البداية الى ثورة حقيقية . ولا يعتبر ذلك تحولا عند بيكاسو بل استكمالا ، وقد أعلن بنفسه : « ان انضمامى الى صفوف الحزب الشيوعى استمرار منطقى لكل حياتى ولكل اعمالى . وانى لفخور بأن أقول : لم أعتبر التصوير فى يوم من الايام مجرد فن للترفيه أو للتسلية ، لقد أردت أن أتوغل أكثر فأكثر فى تفهمى للعالم وللناس ، بالرسم

والألوان ، لأنها أسلحتي في هذه السبيل » . وأوضح بجلاء ان
« التصوير لم يخلق لتزيين الحجرات » انه سلاح حربى هجوى
ودفاعى ضد العدو » .

لقد انضم بيكاسو للحزب الشيوعى الفرنسى باسم مبادئ
ماضيه الذى يفخر به ، ولم يفعل ذلك لكى تتطابق أفكاره السياسية
مع عمله الفنى ولكن لأن المسيرة الحتمية لأعماله كانت لا بد أن
تقوده الى ذلك الطريق . لقد أصبح شيوعيا من أعماق كيانه ، لأن
تعمقه فى تمرداته كفنان ، جعل ايذاء حياته منسجما مع ايذاء
حركة التقدم فى العالم . فقد التقى بالحركة الصاعدة لعصرنا من
خلال مضيه فى طريقه الخاص الصاعد . وقد عبر هو نفسه عن
ذلك بقوله : « لقد سرت الى الشيوعية كما يذهب المرء الى مورد
الماء » .

وقامت ضجة هائلة ، وعبر نقاد جهلاء المحيط الأطلنطي
ليسألوه : هل يجبره هذا الانتماء على تغيير أسلوبه فى التصوير ؟
كان الاشتراكية تحتاج ، فى البلد الذى نشأت فيه مدرسة التصوير
الباريسية ، الى من يعبر عنها بأسلوب سان - سوبيلس ، أو كأنها
تطالب مصوريها بالعودة الى عهد جروز أو دافيد أو كورييه ، أو
الى أى عهد من عهود تطور الواقعية البرجوازية ، وتلج عليهم
ليعملوا فى تجاهل تام لوجود سيزان أو ماتيس أو التكعيبية !
ان الالتزام الوحيد الذى يمكننا أن نطالب به المصورين هو
أن يكونوا مصورين ، أى أناسا قادرين على اكتشاف أنواع التشكيل
المناسبة للتعبير عن زمننا . وهذا لا يستلزم اطلاقا التصوير
بأسلوب بيكاسو ، وبالأحرى بأسلوب القرن السابع أو الثامن أو
التاسع عشر . وربما فسر كبار الفلاسفة وعلماء الجمال الماء بالماء

فقالوا لنا : « التصوير فى الوقت الحاضر ليس تصوير الماضى لا فى مواضيعه ولا فى أسلوبه » .

أما الجديد فى الخلق الفنى لبيكاسو بعد أن أصبح شيوعيا فهو أنه مكافح من أجل البهجة سواء فى حياته أو فى تصويره .
كان هذا المصور يلج فى التعبير ، بإيماءات الأيدى المبتهلة ، عن الحاجة الى وجود والى دفء انسانيين . وها هو يدرك الآن أنه لم يعد وحيدا : « كنت أتوق لأن يكون لى وطن ، وكنت دائما من المنفيين » . أما الآن فلم أعد كذلك ، وقال وهو يتحدث عن لانجفان وجوليو كورى وارجون وايلوار ، رفاقه فى الحرب : « لقد عدت من جديد وسقط اخوتى » . الذين أكن لهم كل احترام ، انهم 'كبر العلماء وأكبر الشعراء' ، عدت لكل الوجوه الجميلة للثوار التى رأيتها فى أيام أغسطس » .

عادت مرة أخرى أيام الحياة ونشوة الحياة . ويبدو أن بيكاسو اكتشف آنذاك فى كل شيء الاشراق والابتسامة التى تنشف فى نفسه ، حتى فى أبسط الأشياء وأكثرها شيوعا . ففي لوحة « طبيعة صامتا لكسارولة مطلية بالمينا » تكتسب شطقات البللور المسكب لون السماء وتنسجم منحنيات الدورق مع حافة المنضدة المعقوفة ، لتصل باللهب الى قمة عقد . ويلتقى مخروط ظل العقد مع قوس هابط . وتلمع النشوة الجديدة فى هذه الأشياء البسيطة للفردة مثل الزجاج المعشق .

و « المرأة الزهرة » تتمايل على غصنها بعيون أشبه بعيون أطفال ، بوريقاتها وأوراقها وثمارها .

أما منظر « مينرب » فيبدو كأنه رسوم لديكور باليه مرح ، تشع خضرته بالضياء .

وتأملاته ساحرة في لوحة « داود وبتساييه » لكرانش بزخارفها المتشابكة . وتأملاته في « الحفل الصاخب » لبوسان عبارة عن احساس بنضج الحياة .

وهناك عمل واحد يلخص كل النشوة التي تصادفها في لوحات الطبيعة الصامتة وفي صورة المرأة الزهرة وفي مناظر مينرب وأنتيب ، وفي الفن الشعبي وأساطير الماضي . هذا العمل يحمل اسما له مغزاء وهو « نشوة الحياة » .

كتبت هذه اللوحة بزخارف من المرح ، ويبدو كل خط من خطوطها كأنه لا يحدد الحواف بل يرسم حركة . وهي تتناول بخفة ، أقدم الأساطير الشعبية بحيواناتها وقنطوراتها وحورياتها وماعزها الراقصة ، كما أنها تبسط الأشكال كما لو كانت نقوش أوراق نامية نابعة من الأرض لا بشكل زخرفي بل كأنها تنمو تلقائيا . واللوحة بلون السماء والسنابل ، كما يشترك البحر والرمل في دورة الموسيقى والرقص حول المينيا .

ويدرك بيكاسو أن هذه اللوحة قادرة على احداث انطباعة عضوية مباشرة تشعر بها في كياننا أيا كان مدى تفوق الحرفية . وقد قال بهذا الصدد : « في هذه المرة علي الأقل ، كنت أعلم أنني أعمل من أجل الشعب » .

وكان يديه تريد التمكن من كل شيء لتغييره بنفس الرغبة العارمة المرحية .

وخاض بيكاسو تجارب الحفر على الحجر وواصل عملية استكشاف خطوط القوة الرئيسية داخل التكوين وهو يعالج موضوع « المرأتان العاريتان » .

كما شغف أيضا بمعالجة المادة وبتجارب النار الساحرة التي تحول الألوان ، فاشتغل ابتداء من صيف ١٩٤٧ مع خزافي فالورى لا فى زخرفة الاواني فقط ، كان يحول الطبق البيضاء الى حلبة مصارعة بمدرجاتها وجوع المشاهدين وهياج الثيران ، بل ساهم فى تغيير شكل الاواني نفسها ، فحول الوعاء الى بومة أو امرأة أو ربة من الأرباب . وتذكرنا هذه الاواني دائما بالألوان الغريبة المكتشفة فى جزيرة كريت وفى ميسين ، حيث كان فنانون حوض البحر الأبيض المتوسط يصفون منذ آلاف السنين أشكالا أسطورية أو غريبة على الفخاريات لتهدئة مخاوف الشعب أو لتجسيد آماله .

وجاءت مناسبة رائعة حقاً ، أتاح لبيكاسو تجسيد آمال الشعوب ، فقدم فى عام ١٩٤٩ « الحمامة » شعار حركة السلام العالمية .

وقد حصلت هذه الحمامة فى آن واحد على وسام أكاديمية الفنون الجميلة فى فيلادلفيا والجائزة الدولية للسلام واحتلت مكانها فى آلاف البيوت التى لم يطررها الفن من قبل .

وقد أبدى البعض دهشتهم ؛ اذ طاف رسم لمصور معروف ، لا من متحف الى معرض ولكن من قرية الى قرية ، هذا بالرغم من غموض هذا الفنان وصعوبة فهم أعماله . غير أن المصادفات لا تكون بالغة التأثير الا اذا استدعتها الضرورة . وانتصار « الحمامة » فى القارات الخمس ، ليس سوى انتصار أحرزه أكثر الفنانين انسانية وعالمية . وكما كتب دانيال هنرى كانويلر ، أحد رواد التكعيبية ، ومن خير نقادها : « اذا كان ملايين الناس يرون اليوم فى بيكاسو مصور الحمامة ، رجلا من انصار السلام ، فانهم يكونون بذلك أقرب الى بيكاسو الحقيقى من علماء الجمال البؤساء الذين

يستعذبون بعض لوحاته ، فلا يرون فيها سوى مساحات ملونة ليس لها أى مضمون ولكنهم يولون ظهورهم فى ازدراء وتقزز عندما يشاهدون لوحة « مذبحه كوريا » .

ان بيكاسو مخلص لمبادئه الراسخة وهو مع الانسان المعاصر فى كل معاركه ، يناهض الانسان الآلى وما يخالف طبيعة الأمور ، سواء ظهر فى جرنیکا أو اوسفيتش ، أو كوربا أو أسبانيا ، أى فى كل مكان توجه فيه الإهانة للانسان والمستقبله . وهو يصور أعداء البشرية كما لو كانوا كوابيس فرانكشتاين فيكثر من استخدام الأساليب الوحشية للقرون الوسطى مع ادخال الاستحداثات عليها . فهو يضع خلف دروع العصور القابرة أسلحة لا نعرف لها أسما وسيوفا مقلولة .

وقد صور هذه الحقيقة الرئيسية التى يعيشها عصرنا فى مبنى كنيسة سابقة فى فالورى ، كانت فيما مضى ملكا لرهبان الليران .

ولا يكتفى بيكاسو فى لوحته « الحرب » و « السلام » بالجمع بين قطبي حساسيته ، كانه يعقد مواجهة بين « جرنیکا » و « نشوة الحياة » ، ولكنه يبين لنا ويشعرنا أيضا بإمكانية الاختيار المتاحة للانسان فى مفترق المصير ، فى وقت أصبح فيه من الممكن أن تحول الطاقة الذرية الأرض الى جحيم أو أن تمنح الانسان إمكانيات لم يسمع عنها من قبل تتيح له حياة سعيدة .

وهنا أيضا لا يتكلم بيكاسو بالرموز التى تحتاج الى حل لها كالألفاظ . فسواء تعلق الأمر بالحرب أم بالسلام ، فان الشكل

لا يحيلنا الى المعنى المقصود ، بل يحمله فى طياته ويفيدنا به دون وساطة اللغة أو المفهوم .

وبالطبع يوجد فيض من الرموز فى أبسط أشكالها وفى قمة سذاجتها . فالحرب عبارة عن عربة موتى حقيرة فى سباق متهالك ومتفسخ ، وكتب مشتعلة وأيد مقطعة وشرطان الأسلحة البكتريولوجية والنووية، والعجز القاضح للبلط والسيوف والحراب المتتالية فى نظام يذكرنا بالعميان فى لوحة بروجيل وهم يتسافطون . وفى مواجهة هذه الحرب ، تقف الانسانية العارية ، متمثلة فى المقاومة بأسلحة النور وبميزان العدالة وبسنايل الحصوبة ، وبوجه بالوما (ابنة بيكاسو) الملائكى المنقوش على ترس المحارب .

و « السلام » شجرة تطرح ثمارا من ذهب . وهو مجسد فى الحصوبة والكتاب والعمل والحسب ، وهو العين والشمس المتحدثان معا ، وجواد فرساوس المجنح وهو يحرق الأرض ، ورقصة النسوة العاريات الصدر والعصافير السابحة والأسماك الطائرة التى التقطتها يد انسان فى توازن يتحدى ساعة الزمن ، وهو أيضا بومة أثينا التى راحت تطير قبل أن يرخى الليل سدوله . وهذه الرمزية البسيطة السهلة الإدراك ، هى الخط الوجه للتذكير بالمعنى الأساسى المقصود .

أما تسلط فكرة الموت والسعادة القصوى فلا يحتاجان لمثل هذه الصور ، اذ نحس بها مباشرة بوجودها المجسد .

وكان كلود روا محقا فى ملاحظته عندما قال ان لوحة « الحرب » على خلاف « جرنیکا » تؤكد لنا أنها امر غير مقبول وتكشف لنا عن سخطها ، أى تثبت أنها مدعاة للسخرية .

وعلى خلاف « نشوة الحياة » ، نجد في « السلام » أكثر من وفرة الحياة وأكثر من النشوة الحيوانية : أنه حلم بقوة الإنسان وتأكيد لقدراته التي لا تعرف حدودا .

وذلك لا تقوله لنا الرموز بل تقوله لنا الخطوط والألوان بلفتتهما المباشرة .

ولسنا في حاجة هنا الى تلمس الخطوط الخارجية أو المعنى الحرفي للموضوع لكي نحس في كيانتنا بالصدمة أو الدعوة ، تماما كما هو الحال بالنسبة للوحة لديلاكروا أو لفان جوخ .

فعندما يصور لنا ديلاكروا نهاية شارل الجسور في معركة نانسي ، فأننا نحس تماما بثقل المصير الذي لا يرحم من خلال التناقض المأساوي في الألوان ومن خلال الحركة العاصمة للكتل والخطوط ، حتى اذا لم نتمعن في أى من تفاصيل المشهد . وفي لوحة « الحرب » يرزح فوق صدورنا ثقل تلك الكتلة المشرفة على نهر من الدماء ويؤكد العنف الدرامي للألوان الصماء . وتندرج ألوان الكتلة بين البنى المائل الى الحمرة وبين الرمادي الرصاصي الذي تتخلله الأشباح السوداء . وفي الوقت نفسه يمزق هذه الكتلة الصماء شرخان ، أولهما المنحني الأخضر خلف عربة الموتى المحملة بالجماجم . فهذا الخط الأخضر يتغلغل بين عريش العربة « وسيور » جياذ الليل كأنه خط الحياة الذي ينخر في قوى الموت أما الشرح الثاني فيتمثل في لهيب الكتب المحترقة ، ويضع كتجم ذهبى بالرغم من أنه محصور الى حين بين قوائم الحيوان الذي يدوسه . وهكذا يوحى لنا توزيع الألوان بالثقة في استحالة قهر الفارس المسلح بالنور والمتحصن خلف سنابل القمح وجدران القلعة اللازوردية المنيعه .

وكذلك أيضا تهزنا لوحة « السلام » بحكم بنائها وتوزيع
الوانها . فكان كمثل أجساد النساء تفجرت ليتفتح سطح كل
البشرة عن طريق منظور خاص بكل شكل . وهو منظور دائري ،
كان النظرة تتحرك حول محور . أما العين أو الشمس التي تنطلق
منها فروع ، فتبرز التباينات المتتالية لكي تصدح الألوان بذبذباتها
الحادة فتزيد من كثافة الخلفية المعدنية الزرقاء المائلة الى الخضرة
التي ينسبط أمامها مشهد العمل والنشوة .

لا يعتبر أى عمل من أعمال بيكاسو نقطة وصول ، اذ تولد
شيء جديد مع كل عمل من أعماله خلال السنوات الستين الماضية .
وتتزايد قدرته على التجديد حتى ان لوحات السنوات الأخيرة تقدم
في أغلب الأحوال أكثر العناصر حداثة وأشدّها خروجاً عن المألوف
بالنسبة لانتاجه الضخم .

تعمق بيكاسو في بحث قضية الشكل واكتشف رؤية جديدة
ولذا أنكر عليه البعض أنه من كبار المصورين البارعين في التلوين .
ولكن تأملاته الطويلة في لوحة «منين» لفلاسكيز ، والنوافذ المفردة
التي صورها في المرحلة نفسها ، توضح أنه يحمل هو أيضاً
« الشمس في جوفه » على حد قول ماتيس .

والواقع أن شغفه الشديد بأعمال ديلاكروا ، الذي تشهد
عليه دراساته حول « نساء مدينة الجزائر » يكشف عن تعطش جديد
الى اللون وعن تسلط فكرة الحركة التي لم تكن قد اتضحت بعد في
أعماله .

ويؤكد هذا الاتجاه عند بيكاسو ، أعماله في عام ١٩٦٣ ،
ومنها بالأخص سلسلة معالجاته لـ « اختطاف السابينيات » .

ويبدو أن بيكاسو الذى شق طرقا عديدة للتجديد الشامل فى التصوير أدرك أنه لم يكتشف بعد الا بعض هذه الطرق ، ولذا فهو لا يتردد فى السير فى غيرها كلما بدت له أخصب ، وحتى لو كانت مغرطة فى البعد عن ميوله .

وهكذا أقام حوارا مع بعض تلاميذه الذين تمثلوا أعماق ما توصل اليه دون أن يعمدوا الى النسخ أو المحاكاة .

ومن هنا يبدو لنا « اختطاف السايينيات » طرعا لقضية تشكيلية ، أدار بيكاسو النقاش ولها مع ادوار بينيون اكر المصورين الحاليين قربا منه ، لاحساسه مقدما بكل امكانيات الثورة التى بعثها بيكاسو فى التصوير ولأنه فى الوقت نفسه أكثرهم بعدا عنه بسبب طابعه الخاص والهامة الشخصى البحت .

وكان من حظ بينيون التلمذ على يد بيكاسو بل والعمل بجانبه دون أن يتحول الى أحد أفراد الجيل التالى له اذ واصل المسيرة الذى بدأه أستاذه بطريقة غير متوقعة . فأسلوب تواجد بينيون فى العالم يختلف عن أسلوب بيكاسو ، بالقدر نفسه الذى تختلف به نظرة ديلاكروا الديناميكية للعالم عن نظرة أنجر الاستاتيكية .

فسواء صور بينيون مصارعات الديوك أو المراكب الشراعية أو جذوع الأشجار أو أمواج البحر العاتية ، فهو يشارك فى المعركة ويدفعنا الى المساهمة فيها .

وهنا تتكون من مفهوم العالم ومن الحرفية ، وحدة واحدة حتى ان محاولات تعريف أسلوبه فى اثبات وجوده فى العالم ، لابد وأن تتناول فى أن واحد مفهومه للعالم وحرفيته بلا أى فاصل بينهما .

علمنا بينيون كيف نرى الواقع بعيون عصرنا ، ذلك العصر الذى يستدعى منا الامساك بتلابيبه حتى نرى الواقع ونعبر عنه . فالعالم ليس استعراضا أو مشهدا مسرحيا تفرج عليه من خلال أداء الممثلين لأدوارهم ونحن قابعون فى أماكننا . ومن هنا لا نستطيع ، من الناحية الحرفية ، أن نضع الواقع بكل هدوء فى علبه زجاجية على غرار المنظور فى عهد النهضة أو أن نشاهده من بعيد من خلال نافذة البرتى . لاشك أن ذلك النوع من الوجود له عظمتة فى حينه : كانت انسانية حركة الكواتروشنتو (القرن الخامس عشر) تعبر عن تحديد مكان الانسان من العالم ومن الله ، وتؤكد استقلالية عقله وقدرات هندسته . كانت نشوة تعقل المكان وإعادة بنائه بمثابة تأكيد لقدرة الانسان على فهم العالم وعلى السيطرة عليه بالوسائل التكنيكية .

أما الانسانية العمالية المكافحة والمشبعة بروح بروميثيوسية فلها متطلبات أخرى . فعندما يحطم بينيون نافذة البرتى ، ويقفز على خشبة المسرح ليحطم الأعمدة التى تحمل مكعبات المنظور الكلاسيكى ولا يحاول تحديد مكانه من الواقع بل يسعى الى الفاء المسافات بأن يلصق عينه بالأشياء تماما كما نراها أثناء المشاجرات ، وعندما يحول التصوير والمشاهد الى مساهمين فيها ، فإن هذا التصوير يكون مناسباً بدرجة أكبر لايقاع وروح عصرنا الذى عاش تغيرات عميقة سواء فى العالم أو فى الانسان . لم يعد العالم مجموعة من الأشياء والقوانين المحددة والمرقمة والموضوعة بنظام ثابت ومستقل عنا وعن نشاطنا ، لم يعد العالم كذلك سواء بالنسبة للفنى أو لرجل العلم أو للسياسى أو للفنان . ولا يمكن أن يكون العلم أو الفن أو التطبيق ، أيا كانت صورته ، مجرد عملية مجرد تحليلية بحثة لطبيعة ثابتة ولانسان محدد نهائيا ولأخلاقيات تخضع لقواعد أزلية .

ان العالم مجال تصارع قوى مختلفة ، والانسان أحد هذه القوى التى تواجه القوى الأخرى . وسواء كان هذا الانسان عالم طبيعة أو مكافحا سياسيا أو فنانا مصورا ، فهو لا يكون أمام الأشياء بل بداخلها .

وأعمال بينيون تقحمنا فى هذه التجربة الحية للخلق المستمر للعالم وللانسان بواسطة الانسان نفسه .

وتوجد أساليب أخرى «للتباعد» عن الواقع ومعاملته كمشهد، لا يقبلها بينيون . فهناك مثلا الأسلوب التأثيرى الجديد بزعامة سوره وسينياك ، وهو يعتمد على الحرفية المدققة فى لمساتها ، وعلى المقاييس الدقيقة ، يفصل بين الفنان والعالم بحسابات علماء الرياضة والطبيعة ، ويضع بذلك حاجزا يفصل بلا أى انفعال بين الفنان والأشياء ويمنعه من أن يتلمس بشكل مباشر دسامة الأشياء وحركتها .

ان وجود الانسان وإيجابيته فى العمل المصور يحول هذا العمل إلى عالم صغير وإلى شمول عضوى حى . وقد تغيرت أشكال هذا الشمول خلال التاريخ ، ويعتبرها بينيون إحدى السمات الأساسية للتصوير الحديث . ومن الممكن تحقيق تلك الوحدة بتكوين الأشياء كما هو الحال عند باولو اوسيللو ، وبالأضواء كما هو الحال عند رامبرانت ، وبالألوان كما هو الحال عند فان جوخ . ولكن العمل الفنى لا يتحقق الا بالإيقاع الداخلى الشامل . أما الشكل الخاص المميز لبينيون فى هذا الشمول فيضفى الطابع الانسانى العام على العالم كله : فوجود الانسان وجهوده ملموسة عمليا فى كل مكان . كان سيزان يحلم بالتوفيق بين « مناكب التلال ومنحنيات النساء » ويواصل بينيون الطريق الذى بدأه سيزان ، وهو طريق

يتجه نحو نسخ الواقع ببناء اللوحة بعناصر يبدعها الانسان ولا يستعيرها من الطبيعة مباشرة •

ففى لوحات بينيون ، تتحول الأشجار والحيوانات والمنازل والصواري والسحابات والناس الى عضلات متشابكة يوترها مجهود ارادى واحد • وكثيرا ما يكون هذا التوتر من الشدة بحيث تبدو كأنها عضلات جسم سلخ جلده فكشف عن الدماء والألياف •

والوحدة فى عمل من هذا النوع لا تكون وحدة معمارية بل عضوية ، تنبع من الداخل وتنتشر الى الخارج كما نشاهد فى التكوينات العظيمة لديلأكروا فى لوحتى « دخول الصليبيين القسطنطينية » و « موت سردانا بال » ، حيث نجد موجة واحدة تجتاح اللوحة وتدفعنا معها فى تدفقها • ولوحة « الدراس وحاملو القمح » (١) لا تدعونا الى تأمل صورة لحركة بل تدمجنا فى الحركة نفسها وتشركنا فى عمل الانسان المتزج فى لحن واحد مع الأتربة والريخ ، ومع السحابات والأشجار • فكل الأشياء تتم بسرعة وبقوة وتدفع فى سيل واحد يفرض علينا الوجود الجامع للحياة المتدفقة التى يشتبك فيها الانسان مع الأشياء فى صراع مباشر •

وقد استفاد بينيون من الثورة التى أطلقها بيكاسو لكى يصل الى ذلك الانقلاب العميق فى الفضاء التصويرى • انها لثورة تشبه ثورة كوبرنيكوس ، تعتبر أن العالم يدور حول الانسان وتؤدى الى تغيير عميق فى الأشياء •

على أن القضية الشخصية تمثلت فى ترجمة الحركة الى لغة تعبر عن ارادة المشاركة والشمول •

وقد تعرض رودان لهذه القضية كما توصل الى حل لها

(١) الدراس وحاملو القمح : مطبوعات جامعة الفن ص ١٢

بالربط التركيبي بين الايماء المخططة والايماة المنجزة . وهكذا تتجمعان معا في ذاكرتنا وفي مخيلتنا التي لا تخضع لمقتضيات التصوير الفوتوغرافي اللحظي . فالتصوير اللحظي يثبت الحركة في أحد لحظاتها في حين أن ذهننا الذي لا يكف عن النشاط يلتقط ويصوغ ما حدث وما سيحدث بدلا من تجميده في « لحظة مجردة » من لحظات الحركة ، فيبدو الانسان وكأنه « يحجل » عند ايقاف حركته لحظة لا تتجاوز واحدا على الألف من الثانية . لقد علق رودان على لوحة « القديس حنا المعمداني » قائلا في مجرى معارضته للاستشهاد الآلي بعدسة التصوير : « الفنان هو الصادق ، أما الفوتوغرافيا فهي الكاذبة لأن الزمن لا يتوقف في الحقيقة » .

ولا يكتفى بينيون بتكثيف عدة لحظات من الحركة في صورة واحدة . فعلمنا هذا في صيرورة دائمة ، وهو ميدان تصارع بين قوى مختلفة ، كما ترى فلسفة هيراقليطس ، ولذا فالزخارف والخطوط المتشابكة والمتقاطعة تلخص عالم الحركة .

والخط المحدود لا يحدد الحواف بقدر ما يرسم خط السير ، ويدل على الارتفاع أكثر مما يدل على أى شيء آخر .

وكثيرا ما يقوم اللون بمهمة اللحن المقابل فيتبع توج الخط الأسود المحدود ويتوافق معه ، وهكذا يرشد الخط اللون ويبرزه من خلال التباين . ولا شك أن ذلك يفسر لنا أهمية اللونين الأسود والأبيض بين مجموعة الألوان التي يستخدمها بينيون ، فهما أنسب الوسائل لتفجير الأشكال أو لاشعال حرائق من الألوان .

وتساهم اللمسة في مشاركة الفنان والمشاهد في الحركة . ويتنقل بينيون بعمل البشر كما انفعول فان جوح بعذابات الطبيعة . على أن لمبات فان جوح كانت تنتشر كبرادة الحديد حول مجال

مغناطيسي وفي نظام تتحكم فيه الحساسية المفرطة • أما لمسات بينيون فتصل الى أقصى حد من التوتر كما لو كانت أليافا عضلية تبذل مجهودا وتتشابك مثل القبضات •

ومساعدة لوحة لبينيون ليست مجرد تأمل بل عمل ايجابي يستلزم التواجد الشامل للانسان ويدعو اليه نداء ملح يوجهه العالم • انه أشبه بالالتحام بالمعنى الذي يقصده المصارعون بهذه الكلمة أى أنه يفرض على عيوننا وعلى عضلاتنا الاحاطة والتوتر والمقاومة والتماسك •

وهكذا يهتدى الفن من جديد الى أصوله الحية : العمل والسحر • وكثيرا ماتدعونا لوحات بينيون الى التفكير فى جدران كهوف لاسكو والتاميرا عندما كان الانسان يعبر فى عهود الحياة الأولى عن شبح بقرة وحشية أو وعل بمجموعة واحدة من الخطوط المتشابكة • كان الانسان البدائي يبرز فى آن واحد الوضع الجانبي الخاطف للحيوان وانطلاقاته مع التعبير أيضا عن رغبة الانسان : أى ملاحظته الدقيقة ، وعن المفعول السحري للرسم •

ان البحث فى الثقافة الفنية الممتدة عبر آلاف السنين يسمح لنا بالتوصل الى درجات أعلى فى تضارة الرؤية وقوة التحكم •

ما أبعدنا هنا عن اللوحة الكلاسيكية التى تحاكي الواقع ، وعن اللوحة - الموضوع ، فى بداية هذا القرن ، وعن اللوحة - الآلة ، التى يدعو اليها التجريد • ان اللوحة - القوة ، تستأثر بنا بكل جوارحها وبرائنها •

ويمثل الواقع فى اللوحة - القوة ، فى المشاركة ، لا بالمعنى السحري للكلمة ولكن بمعنى العمل والصراع •

والواقع الفني ليس مجرد أشياء منعزلة عن الانسان كما
تصورته المدرسة الطبيعية .

وهو ليس الأنا المنفرد عن الأشياء كما تصوره المدرسة
الرومانتيكية .

ان الواقع وحدة بين الأشياء والانسان من خلال العمل . انه
واقع عمالي وكفاحي ، يشعر الانسان من خلاله أنه مسئول عن كل
شيء : عن العالم وعن مصيره ، عن نفسه وعمما ينقصه ، بل وعن
جمود حركة الأشياء أيضا .

وهذا التصوير ليس مجرد رسم للأشكال بالمفهوم الضيق
والضحل للواقعية الذي يكتفى بنقل صورة الأشياء في عالم لا وجود
للانسان فيه .

وهذا التصوير ليس تجريديا بمعنى اقتصار مهمة العمل الفني
على تلبية المقتضيات الشكلية وحدها أو « الضرورات الداخلية »
وحدها كما يسميها كاندينسكي .

انه تفهم انساني للواقع لا يحس به سوى العامل
أو المكافح : انه ليس واقعا نتأمله بل نعيشه ونغيره . ويعرف بينون
العمل فيقول : « لابد من نوع من الإيقاع الغريب ومن احساس
بنبضات الأشياء ، فنشعر بالفرح عندما يتضح لنا أن العضلات
تستجيب ... تلك هي الحالة النفسية والجسدية للعامل المتطلق في
عمله الموفق .. انظروا لهذه الحواف ، انها تفيض بأعداد من القائن
بعملية الحصاد ... انه احترام للعمل ... وقد تعتبرون ذلك ضربا
من الغنائية » .

ومن الأصوب أن نقول انها ملحمة • •

فبينيون ، المصور لأعمال الانسان ومعاركه ، ليس شاعرا غنائيا لا يعبر الا عن ذاته ، بل ان واقعيته الملحمية تناسب زمننا •

وهو يعمل بوضوح تام • كان بيكاسو يقول عن جوان جرى « ما أجمل أن يعرف الفنان ما يعمل ! » • وهذا القول ينطبق على بينيون • فوعيه الجمالى فى مستوى قدراته الخلاقة ، وهذا التوازن نادر للغاية عند المصورين •

وتكمن أهمية تصوير بينيون فى تعبيره عن القانون الحقيقى والعميق لعصرنا • وهو واحد من خير الشهود على زمننا •
ومن هنا يتضح مغزى المرحلة الجديدة التى استهلها بيكاسو بـ « اختطاف السابينيات » •

كان سيزان ، ومن بعده بيكاسو ، يعيدان النظر فى مفهوم الحيز بعد أن أضحي تقليديا منذ عهد النهضة • وفى نفس الوقت ، كان العلم يعيد النظر هو أيضا فى هندسة اقليدس ونيوتن وكانط ، ولا يعتبر الفضاء مجرد فراغ ثابت لا يتحرك •

وكان علم الطبيعة ، شأنه شأن التكميبية ، يعيد النظر فى المفهوم التقليدى والآلى للأشياء وللذرة ، باعتبارها حقائق قابلة للعزل التام ذات تركيب لا يتغير ووضع محدد وثابت • أما الآن فان علم الطبيعة يعتبر الشئ مجرد نقطة فريدة فى مجال القوى ، ولا يمكن تعريفه الا فى علاقته بالمجموع ، كما يثبت أيضا أنه لا توجد مادة بدون حركة ولا حركة بدون مادة ، وأنه يستحيل سبر أغوار الواقع •

لم يكن الانقلاب أقل شأنا من ذلك فى العالم الانسانى • فمنذ

نصف قرن من الزمن ، قضى علم النفس على التصور التجريبي لعالم
المدركات القائم على « المعطيات المباشرة » للحواس ، وعلى التصور
الميثافيزيقي القائم على تحليل النفس الانسانية الى ملكات متميزة عن
بعضها البعض ، يمكن عزل كل منها على حدة . وقد تصدى بوليتزير
لهذا التجزئ كما تصدى أيضاً « للمعطيات المباشرة » عند برجسون ،
وقدم فى المقابل الدراما (بمعنى تفاعل الأنا مع الآخرين) التى
تعرض أيضاً على علم الظاهريات (الفينومينولوجيا) وعلى نظرية
الجشطات التى يرجع اليها الفضل فى إبراز الدور الأول (للكلية) .
واستخلص هنرى فالون جدلية الفكر من جدلية العمل . أما باشلار
فقد تعرف على الحدوس العميقة للماركسية وطورها فأحل « الجدل
المتقابل » للغرض واثباته ، محل « الأشياء فى ذاتها » كما تقررها
نظرية المعرفة عند ديكرارت . وفى علم الأخلاق أيضاً طبقت الجدلية
على المفهوم التقليدى « للطبيعة الانسانية » الأزلية والمثل العليا
الثابتة والوصايا الخالدة فارتقت قيم الخلق لتحتل الصف الأول .
والفن الحديث الأصيل مظهر لذلك التغير العميق فى المفهوم
التقليدى للانسان . وأعمال بيكاسو تشترك فى الجبهة المتحركة
للمعركة العظيمة ، أى لمعركتنا : معركة الانسان .



وهكذا سار بيكاسو منذ ستين عاما فى طريق الانسان ، دون
أن يتخلف أبدا . وأثار بلغته الخاصة قضية مفزى عصرنا ووسائل
التعبير عنه ، كما أثار أخطر القضايا وهى قضية الاختيار . ومازالت
أعماله تعبر حتى الآن عن احساس أعمق بالمسئولية .
وكانت ثقته التى لا تنزعزع بالانسان مرشدا له على الدوام
مما سمح له بأن يهمس فى أحوال كثيرة فى آذان الناس بالكلمات
التي ودوا لو ترددت فى أغانيهم .

لقد رسم من خلال أعماله خطوط التقدم الذى أحرزه الشر فى
عصرنا ، كما رسم أيضا خطوط التقدم الأعظم للأمل .

كتب موسينياك يقول ان بيكاسو « فنان فى مستوى انقلابات
العصر الذى نعيشه » . وهو يتيح لنا التعرف على أنفسنا فى هذا
العصر المتحم بالعنف والغوضى والأمل .

ويستطيع كل انسان مكافح ومحب أن يدرك ويقدر احتمالات
المعركة وقوة حبه من خلال ما أسماه أحد النقاد عن حق « الرموز
الجبرية للأمل » التى تستخدم علامات جديدة دائما .

تميز الانسانية التصويرية عند بيكاسو بكونيتها ، فقد عاد
الى مصادر العمل الخلاق عند الانسان فى كل العصور وكل القارات
لكى يعيد التفكير بشكل شامل فى معنى التصوير ومهمته .

وقد قالوا على سبيل المزاح : « ان أعمال بيكاسو بمثابة
فيتامين « ب » التصوير » . ويحمل هذا الكلام فى طياته الاعتراف
بقدره التجديد الكامنة فى هذه الاعمال .

وبفضل بيكاسو أصبح فن التصوير واعيا باستقلاليته تجاه
العالم الخارجى وتجاه مقاييس الجمال التقليدية . لقد تحرر الفن من
الأدب وحلت المشاركة الايجابية محل التأمل . وكما قال بول فاليرى،
لم يكف التصوير عن تفسير الطبيعة لكى يناقشها . فهمة الفن
ليست نقل الطبيعة بل التعبير عن حركتها وحياتها وعن تجاوزها
بالأسطورة التى تنبئ بصورة المستقبل .

يرى بيكاسو ، ككل الثوريين أن التوصل الى تفسير جديد
للعالم لا يكفي وانما يتعين تغييره واعادة بنائه لا وفقا لقوانين الطبيعة
والمجتمعات المنسلخة فحسب ولكن وفقا للقوانين الانسانية الصرفة .

وتصوير بيكاسو يعيد خلق كل شيء بعمل كامل من صنع الحب
والأيدي والقلب والفكر .

لم تنشأ الحياة الحقيقية بعد ، وهي لا توجد في الأشياء ولكن
في الانسان وحده . ذلك هو القانون الأعظم الذي استخلصه بيكاسو
من أجل التصوير . لقد خلق بيكاسو أساطير ككل فنان أصيل
وواصل تحدى بيجماليون ، أى منح المادة نبضات انسانية حية .

ويعرف ايلوار الاسهام الأساسى لبيكاسو من أجل اخوته من
البشر فى « بيكاسو ، أستاذ الحرية الطيب » ، بقوله : « أنت تعلمهم
أن المرور بالخيالات السعيدة والحلم باجازة لا نهائية ، أمر جميل
ولكنك تمنحهم أيضا الرغبة فى رؤية كل شيء والشجاعة اليومية
لرفض الخضوع للمظاهر الفانية » . فهل هناك تقدير أروع من ذلك
لواحد من أكبر مستكشفى أبعاد اللامتناهى ؟

سان چون بهر س

مسرحية « المدينة » لكلوديل ، تقدم احدي
شخصياتها التعريف التالي للشعر :

في

يا بني ! عندما كنت شاعرا بين البشر ،
ابتكرت بيتا لا وزن له ولا قافية ،
واستوعبت في طيات قلبي وظيفة مزدوجة متبادلة ،
أستنشق بها الحياة لأردھا
كلمة مسموعة

في زفير أسمى •

والواقع أن هذا التعريف بالشعر يشمل القضية التي يطرحها
شعر سان جون بيرس ، أو بالأحرى التحدى الذى تثيره أعماله •
فما هى العلاقة بين الحياة التى يستنشقها هذا الشاعر وبين الكلمات
التي يطلقها زفير أشعاره ؟ ما هى العلاقة بين عالم أشعاره وبين تجارب
حياته ؟

ان دراسة شعر سان جون بيرس تعنى أولا البحث فى قوانين
تحول تجربته الى عمل ابداعى •

على أن هذه المهمة تكون شاقة بشكل خاص عندما يتعلق الأمر
بشاعر حرص دائما على الحيلولة دون الربط بين شخصيته الاجتماعية

وبين أعماله الشعرية . ولو أننا وافقناه على هذا ، لما عقدنا أى صلة بين أشعار سان جون بيرس وبين الكسيس ليجيه (اسم سان جون بيرس الأصلي) الرجل الذى حرك سياسة فرنسا الخارجية سنوات عديدة ، بالرغم من تعاقب عدة وزارات .

لقد كتب يقول فى عام ١٦٤٨ ، فى خطاب له مرسل لماكس بول فوشيه : « أرجو أن تعفونى بالذات من الاشارة الى حياتى الدبلوماسية . لم يكن عبثا أن اخترت اسما أدبيا مستعارا لنفسى ، وأن مارسست باستمرار الازدواج الواضح فى شخصيتى ... والواقع أن أى ربط بين سان جون بيرس والكسيس سان ليجيه ، لابد أن يؤدى الى تشويه نظرة القارىء والاضرار بتفسيره للشعر » .

على أنه يتعين علينا التصدى لهذا التحدى والتفاضى عما حظره علينا لكى نحاول استخلاص معنى أعمال سان جون بيرس الشعرية التى هى من أعظم ما كتب فى العصر الراهن .

فما تشهد عليه الأعمال الابداعية له وزن أكبر من ارادة مؤلفها . وهناك حقيقة بديهية أولى تفرض نفسها : كل مادة العالم الشعرى لسان جون بيرس مستعارة من تجارب حياة الكسيس ليجيه . فالصورة التى اختارها والكلمات التى حكى بها هذه الصور ومسلك صاحب هذه الاختيارات والمعبر عنها وكل كنز الأحاسيس والذكريات والالتزامات التى تدخل فى بناء شعره ... كل ذلك مستقى من أعماق حياته .

كانت طفولته ، طفولة أمير حديث السن يعيش فى جزيرة

صغيرة تزين بحر الأنتيل حيث «كان الماء شمساً خضراء» (١-١٧) (١)
وقضى صباه أيضاً في نفس المقر الساحر بأبته الطبيعية وبهائه
الإنساني وخصوبته الوفرة وأسرار جماله التلقائي ، ففي قلب
الجزيرة كان يرقد ذلك القارب الذي قذفه الأعصار فتمت فوقه
خضرة مدازية طاغية أضفت عليه حياة برية غريبة يقول فيها
الشاعر :

وفي التو حاولت عيوني أن تصور
عالمًا يتأرجح بين مياه لامعة
وتعرفت على قمة الصاري الأملس
ومصطبته المنقطعة بالأوراق
وحبال من عليق
أفرطت أزهارها في الطول فأصبحت

أطرافها صيحات البقاء • (١ - ٢٠)
إن المواد الأولية التي بنى بها بيرس عالمه الشعري مستقاة من
حياته كلها ، بكل تفاصيلها البسيطة وبكل مصادقاتها القريبة •
على أن حياته هذه لا تشمل طفولة أمير فحسب ، بل ومهنة
أمير أيضاً ، إذ أتاحت له القيام بجولات طويلة في صحراء جوبي على
صهوة جواده وبرحلات في المحيط الهندي ، وهيات له النفي أيضاً
على شواطئ أمريكا عندما استبعده الماريشال بيتان • وهكذا اتسع

(١) في كل استشهاد يشعر لسان جون بيرس ، سيرمز الرقم الأول ، وهو
١ أو ٢ ، إلى الجزء الأول أو الثاني من مجموعة أعمال الشاعر . أما الرقم الثاني
فيشير إلى الصفحة .

مجال انطباعاته وتجاربه • لقد عاش بيرس أميرا متجولا يقطع
القيافي والبحار طولا وعرضا ليلتقط منها الآثار والشواهد على عظمة
الانسان من خلال الثقافات والحضارات المندثرة ، وليتأمل أيضا في
ممارسة السلطة وفي النفى بعيدا عن الوطن ، وفي البحر وفي
الصحراء ، وفي الغضب وفي الأمل وفي الأغنية التي تجمع كل ذلك
في قلب الانسان •

وثقة بيرس خير شاهد على حياته : سواء في اختيار الألوان
والنباتات التي أحاطت بطفولته ، أو في انتقاء الصور والكلمات
والألفاظ وتراكيب الجمل المستوحاة من مكاتب السفارات ومن
النصوص المنقوشة على اللوحات الحجرية •

على أنه من الصحيح أيضا (وهذا ماسيساعدنا على فهم اصرار
سان جون بيرس على انفصل بين العالم الذي عاشه وبين العالم الذي
أبدعه) انه بالرغم من استخدامه هذه المواد الا أن قوانين البناء
لا تختلف ، بل وتتعارض مع تلك المواد نفسها • ولذا كان بيرس
شخصا واحدا وشخصا مزدوجا في آن واحد • وحياته كل لا يتجزأ
وان كان التناقض قانونها •



كتب بيرس يقول : « لقد واطبت دائما على ممارسة الازدواج
التام في شخصيتي » • وهذا الرجل الممزق الى جزئين يمثل عصره ،
عصر ازدواج شخصية الانسان •

وكثيرا ما ذكرني بسان جون بيرس بطلان في رواية أراجون
« الأحياء الجميلة » • هذان البطلان هما : كينسل وجريزانداج ،
أحدهما رجل أعمال ناجح والآخر من كبار موظفي الدولة ، مثل
الكسيس ليجيه • وكلا البطلين مواظب تماما على حياة أخرى خارج

حياته العامة : الأول يحلم بالحب والثاني يعشق شعر رامبو . يقول كيسنل في الرواية : « الحكومة والأعمال والأرقام ، كل ذلك ليس سوى مظهر زائف . أنا أفكر فيما لا أقول .. نحن أناس مزدوجون كالآخرين ، نعيش في مرحلة تاريخية ربما اصطلعوا في يوم من الأيام على أنها عصر ازدواج الإنسان . لقد قسمت حياتي دائما الى جزأين ٠٠٠ : » (ص ٢٦٧) تلك أيضا لغة ومأساة سسان جرن بيرس .

ويقول جريزانداج ، صديق كيسنل : « نحن اليوم أناس مزدوجون .. أحدهما يؤدي وظيفة في المجتمع والبشري لا يمت بصلة الى الأول ، بل يحتقره أحيانا ، وهو في تناقض دائم معه .. والانسان الاجتماعي يتقبل الكوارث الضرورية ببرود . أما الانسان الحقيقي فلا يستسلم لها .. ويتمثل دفاعي كله في التمسك بهذا الازدواج ، وفي الحفاظ على واحدة الى .. على شيء لا يسرى عليه القانون المدينى الصارم المتحكم في الحياة » . (ص ٢٨٣ - ٢٨٥)

ألم يعيش بيرس مأساة مشابهة ؟

كان على رأس سياسة فرنسا الخارجية في السنوات السابقة على الحرب العالمية الثانية ، عندما كفت فرنسا عن أن تكون دولة كبرى . وقد عاش بيرس هذا التدهور والاحتضار . ولن نتناول بالتحليل هنا ، دوره أو مسؤولياته ، على أننا سنضع في اعتبارنا وعيه بهذا الفشل ، بوصفه أحد العناصر المقيدة في تفهم شعره . لقد عاصر بيرس منذ عام ١٩٣٣ طوفان الهتلرية وقابله بالنظرة نفسها التي رآه بها اريستيد بريان ، اذ كان بيرس من أقرب المتعاونين معه .

لا نجد أبدا في التحليلات السياسية لهذا الدبلوماسي الشاعر

أى أثر لذكر القوى أو المصالح الطبقية التى خانت الأمة الفرنسية وتسببت فى هزيمة عام ١٩٤٠ ، ولكن الشاعر يثور على جهاز الدولة الضخم الذى يلتهم الرجال مع أنه من التروس الأساسية فى هذا الجهاز بوصفه الوكيل العام لوزارة الخارجية . انه يعانى وطأة الغربة بعد أن أصبح ألعوبة تتقاذفها وتسحقها قوى خارجية غريبة ومعادية . وهو يعيد النظر فى قرن كامل من حياة الانسان . وكانت كارثة عام ١٩٤٠ من عوامل ادراكه ووعيه الحاد بالقوضى الشاملة وبالعربة . ومن هنا نبتت أجمل قصائده . كان أول رد فعل له الانقسام والرفض : « لا تفاهم مع ما كان » (٢ - ١٠٩) كما كتب فى قصيدة « رياح » .

وها هو يقول :

« آه ! ما كان أحسن الذى استبشرناه من خطي الانسان على الحجر . آه ! ما كان أكثر الذى توقعناه من الانسان تحت القناع » (٢ - ١٦٧) .

« ان ما يزيد عن قرن من الزمن يتستّر بزلات التاريخ » (١ - ١٧٨) .

« ألا ترون فجأة أن كل شيء يتدانى - كل ما يزن المركب وكل ما يجهزه والقلاع جميعا تحجب وجهنا - وكأنها شقة كبرى من الايمان الميت ، وكأنها شقة كبرى من ثوب العيب . ومن غشاء الزيف - وأن الألوان قد آت لنمسك بالفأس فوق سطع المركب ؟ » (٢ - ٣١) .

ولهذا التعبير الشعري دلالاته الواضحة : فالملكية تقف فى وجه الكيان الانساني . انه يقول لنا فى قصيدة « مرارات » :

« انما فخر الحياة فى اقتحامها لا فى استهلاك الشيء ولا فى تملكه ،
(٢ - ٢٤٣) » .

وتلك هى المسألة الأولى فى الغربة التى صاغ كارل ماركس قانونها الأساسى بقوله : « بقدر ما يزيد ما عندك ، بقدر ما يتناقص كيانك » (١) فعالم الملكية والغربة الذى تتخذ فيه العلاقات الانسانية مظهر الأشياء المنفصلة عن الانسان ، الغريبة عنه ، المعادية له والمسيطرة عليه ، يطبق بكل ثقله على الكائن ويقف فى وجه انطلاقه .

وهذا التناقض قائم فى قلب الانسانية البرجوازية من أيام جوته حتى أيام سان جون بيرس .

حطمت البرجوازية طغيان الاقطاع والقيود التى فرضها على ازدهار الانسان ، فاقظت بذلك الحلم الكبير فى قيام الانسان الكامل المتمكن : انسان هيجل وجوته . لقد كتب فوريباخ آنذاك يقول : « يجب أن يكون مثلنا الأعلى هو الانسان الكامل ، الحقيقى، المتطور أبدا » .

على أن الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى هيات امكانية التطور الكامل للانسان كفرد له كيانه الموحد والشامل ، خلقت فى الوقت نفسه امكانية سحق وتشويه الأغلبية الكبيرة من أفراد المجتمع . واذا كان التناقض الانسانى فى جدلية التطور التاريخى يدل على عظمة الانسانية البرجوازية ، فهو يرسم فى الوقت نفسه ، حدود هذه الانسانية . فقد أنجب المجتمع البورجوازى الانسانية العظيمة ولكنه حكم عليها أيضا بالفرق .

(١) كارل ماركس، مخطوطات عام ١٨٤٤ ، الجزء السادس ص ٥٤ .

وتصور أعمال جوته ، ابتداء من فرتر وبروميثيوس حتى ويلهم مايستر وفاوست ، مأساة الانسانية البرجوازية المتمثلة في النزاع الدائم بين الحلم العظيم بالتطور الحر والعالمى للانسان وبين المجتمع البرجوازي نفسه . فازدهار الشخصية الانسانية وقيام التعاون المتسق والمثمر بين الناس ، يصطدم بقوانين المجتمع البرجوازي ، بصراعه الطبقي وبمنافساته الدامية وبالتقسيم المميت للعمل وباستغلال واضطهاد الأغلبية الساحقة من الافراد . وكان الوعي بهذا التناقض ، الذى لن يجد له حلا أبداً فى اطار نظام رأس المال ، كان مصدر العظمة المأساوية فى واقعية بالزاك وستندال . وكانت السمة المميزة للرومانتيكية ، ابتداء من روسو حتى السريالية ، هى محاولة الهروب من هذا التناقض بخلق عالم مكمل لعالم الواقع .

ومأساة سان جون بيرس الخاصة ، تتمثل فى ذلك الازدواج الذى يفرضه قانون العالم الذى يعيش فيه وقانون الطبقة التى ينتمى اليها : فهو لا يستطيع أن يحول نشاطه فى المجال العام الى شعر ولا يستطيع أن يحول شعره الى عمل . فحياته لن تكون شعراً يعبر عن أعماله ، كما لن تكون أيضاً عملاً يعبر عما يصبو اليه شعره .

ويشمل هذا الازدواج مرحلة تاريخية بأسرها ، وهى مرحلة الانسانية البرجوازية . وقصائد سان جون بيرس هى أقصى ما توصلت اليه هذه الانسانية حتى الآن ، وهى على نقىض نشاطه مع أنها تلازمه دائماً .

وهذا الانقلاب الكبير فى وظيفة العمل والحلم الناشئ عن استحالة قيام التوافق بين الانسان الذى يعمل ويتصرف وبين

الانسان الذى يحلم ، سمة تميز بها الشعر الفرنسى طوال قرنين من الزمن .



منذ بداية الازدهار الكبير للرأسمالية ، والشعر يضع على عاتقه مهمة اعلاء شأن الكائن على حساب الملكية . وهو يعبر عن الحاجة الى تحقيق الكيان الانسانى فى مواجهة كل ضروب الانسلاخ . وتتحكم حركة عصرنا فى حركة الشعر : فبعد ما يتحول الانسان الى جزء من الكون يتضاءل رويدا رويدا ، بقدر ما يعبر الشعر عن الحاجة الى ربط الانا بالحياة الشاملة التى تحياها كوجود وكارتقاء ، بالكائن . ويتغاضى الشعر شيئا فشيئا عن نقل الواقع أو التعبير عنه لكى يخلق وينغنى بعالم أكثر صدقا .

غدا الشعر وسيلة للمعرفة وللكشف ، وتحولت الجماليات الى أخلاقيات والى وسيلة للتغنى بالحياة ولتجاوز الانسان . ويقول بول فاليرى : « ان الشعر يدعونا الى الصيرورة أكثر مما يدعونا الى الفهم » .

وشعر سان جون بيرس نهاية مطلق لتطور عرفه الشعر منذ بداية القرن التاسع عشر . فحتى هذا التاريخ كان الفنان لا يطرح قضية وجود عالم خارجى أو داخلى يشكل نموذجا يجب على الفن أن يوصل الينا واقعيته بوسائله الخاصة .

ومع ظهور الرومانتيكية أصبحت هذه البديهية موضع أخذ ورد .

بدأ الفنان يفض الطرف شيئا فشيئا عن الموضوع كما عرفتة وثبته بل وحجراته التقاليد والمجتمع واللفة . وصاحب هذا التباعد

التدريجى عن الموضوع ، اهتمام أكبر فأكثر بالذات • ولم تعد مهمة العمل الفنى التعرض للعالم القائم فعلا بقدر ما أصبحت مهمته السعى الى خلق عالم آخر • وهكذا يكون الشعر ، بمعناه اللغوى ، عملية خلق حقيقية •

تقدم لنا الطبيعة ، بالطبع ، الألوان والأشكال والمظاهر ، ولكنها مجرد مواد خام فقط • ولا يقبل الفنان الالتزام بتمثيل أى شيء أو محاكاة أى موضوع ، بل يعمل على تجريد عناصر الواقع من معانيها التقليدية الشائعة ، ليبنى بها عالما آخر •

وعندما يدير المصورون والشعراء ظهورهم للواقع المفروض فانهم يخضعون بلا وعى منهم لقانون التطور التاريخى وللتناقضات الداخلية المحركة للتطور •

كان لوتريامون يحس دائما بالحاجة الى « سماء مقابلة » • وكشف رامبو عن « عصر السفاكين » فى محاولة منه للخروج من التناقض بين الحياة الواقعية والشعر ، ولكنه أثر فى نهاية الأمر طريق السكوت ورحل الى هرر حيث اندفع فى مقاومة يائسة واشتغل بالنخاسة بسبب عجزه عن مواصلة حياته كإنسان وشاعر فى فرنسا التى انتصر فيها أعداء ثورة باريس فى عام ١٨٧١ • أما جيرار دى نرفال فقد عثر فى اختلال الأعصاب وفى الموت على مخرج له من الأزمة • وراح بودلير يبحث عن عالم آخر لعجزه عن الحياة فى العالم القائم ، كما يتضح من قصيدة « طائر الألبتروس » الذى تمنعه أجنحته الهائلة من السير على الأرض • وقد اقتفى مالا ريميه أثر بودلير فى قصيدة « البجعة اليائسة » • أما الفريد جارى فقد اعتمد على ضحكات الأب آوبو العريضة وكلف الدكتور

فوسترول ، عالم « الباتافيزيقيا » بمهمة دراسة « القوانين المنظمة للاستثناءات وتفسير العالم الملحق بعالمنا هذا » .

وأيا كانت أوجه الاختلاف أو عدم التساوى بين عبقریات هؤلاء الفنانين ، الا أنهم ينتمون جميعا الى معسكر واحد ، والى أسرة واحدة تعتبر بكل بساطة ، أن كل ما يوجد فى عالمنا أضحى عاديا ودارجا . وفى رأيهم ، تتمثل العظيمة فى رفض كل مفهوم نفى ووضعى للعالم (وان كانوا لا يعون أنهم يصندد عالم رأس المال بالذات) وفى خلق عالم انساني . وسان جون بيرس واحد من أفراد هذه الأسرة .

فالشعر بالنسبة لهم جميعا امتداد للفلسفة عندما تصل الى المسلمات النهائية وعندما تصبح شكلا للوجود فى العالم .



يبدأ كل شيء عند بيرس بالنفى وبالتمرد ، وبالوعى بأن هذا العالم غريب عن الانسان : « كنت أحس أنى أعيش عند الناس وإذا بالأرض تقوح بروحها الفريية » (١ - ٢٠١) . هذا العالم ممتهو ، (١ - ١٣٩) « انه عالم من التجار وبلاد كبيرة ينادى عليها الدلال لتباع تحت الشمس المحرقة ، والهضاب العالية تقمع والأقاليم يقدر لها سعر وسط رائحة الورود المهيبة » (١ - ١٤٢) « ثم جاء رجال المقايضة والتجارة ، رجال وفدوا من بعيد وقد وضعوا فى أيديهم قفازات من الجلد اعاننا فى التعسف . وجاء كل رجال العدالة الذين يجمعون الشرطة ويجنّدون الحرس .. »

« ثم رجال البابوية ، الساعون الى منصب القاصد الرسولى ... »
« هكذا كنا نحلم بين آلهة حائرين » (٢ - ٧٠ و ٧١) .

« الكتب قرأناها والأحلام انتهت ، أهذا كل ما فى الأمر ؟
أين هو الحظ اذن وأين المخرج ؟ » ان العراقة قد كذبت ...
« وكان الشرف يتهرب من أنصع الجباه شهرة » (٢ - ١٨٥
و ١٨٦) .

فهنالك اذن عالم بأسره يترنح ويتصدع ، وهذا العالم هو عالم
شاعرنا . وهو لا يحاول الهرب منه بالالتجاء الى فراديس
مصطنعة .

أما معنى العالم ، فهو لا يستطيع أن يبحث عنه خارج نفسه ،
كما فعل كلوديل لأنه ليس متصوفا .

على أنه لا يفقد الثقة فى أى لحظة فى الحياة وفى مستقبل
الانسان . وهو يحتفظ وسط الكارثة بأمل وتفاؤل طاغ ، وبثقة
فى النصر الأخير للانسان وحضارته وفتوحه . ونجد عند بيرس
التفاؤل النبؤى المعروف عند بعض الرومانتيكيين عشية عام
١٨٤٨ ، والإيمان الانسانى الملحوظ فى قصيدة « اليهودى التائه »
لادجار كينييه ، والاحساس الملحمى بعظمة الانسان الذى ألهم والت
ويتمان أو فيرهارين .

وتمتد أصول هذا الايمان الى التحالف الطويل المدى بين
الانسان والأشياء ، والى التمسك بالمادة الموجودة فى الطبيعة لأنها
كانت بداية أمجاد الانسان . وقد عاش بيرس الالتصاق بالمادة فى
فردوس طفولته حيث أحس مباشرة بارتباط الانسان بالطبيعة
الرائعة . « على أن أفتح من جديد موطنى الجميل ، والمملكة الجميلة
التي لم أعد أراها منذ الطفولة ، وعلى أن أذود عنها فى نشيدى »
(٢ - ١٤٥) .

بدأ شعر سان جون بيرس بصيغة الفرح وبحب الحياة .
ولو أنه كان مؤمنا لكانت قصائده صلوات شكر ، ولكنها ظلت
قصائد « ثناء » فى الطبيعة ، كما سمي أول ديوان له . وقد كتب
يقول لأندريه جيد : « هذا العنوان رائع حقا حتى انى لا أريد ان
أطلق اسما غيره على كل أعمالى سواء نشرت فى كتاب واحد أو فى
عدة كتب » (١) .

ان الوقوف بكل حماس الى جانب قوى الحياة هو الفضيلة
الكبرى . ونقصد الحياة هنا بجميع أبعادها ، ابتداء من سريان كل
عصارات الطبيعة فى عروقنا حتى الاحساس بالطاقة البشرية
العظمى المنتشرة عبر تاريخ الانسان والتي تمنحه الثقة فى مستقبل
أسمى .

ويشيع هذا الاحساس باستمرار فى كل أعمال سان جون
بيرس فكأنها من سبيكة واحدة أو قصيدة طويلة أو ملحمة فريدة
للانسان من خلال تجاربه وحضاراته . انها « اسطورة العصر »
المناسبة لعهدنا الراهن لأنها تجعلنا نحس ونعيش تلاطم أمواج
التاريخ ، وتدفع انطلاقاتنا نحو الطموح ونحو النشوة بالحياة .

فى بداية الأمر ، اتخذت هذه الثقة المتفائلة بالانسان شكل
الوجود الحصب للعالم المدارى والانطلاقة الحية باسم « قانون اللذة
الغامض ، بوصفها جوهر فكرة الشعر » (٢) .

وقد غدت طفولته السعيدة ، الجديرة بأمير صغير ، غدت هذه
الحماسة الأولية . « ما أكثر أسباب التقنى ! » (١ - ٢٦) « ناديت

(١) (كراسات البلياد ، العدد المائى ، ١٩٥٠ ، ص ٢٦ .

(٢) خطاب الى فاليرى لاربو .

كل شيء مترنما بعظمته وناديت كل حيوان قائلا انه جميل وطيب،
(١ - ١٩) • كان بيرس قد أمضى كل صباه في جزر الأنتيل التي
قال عنها كريستوف كولومبوس انها أجمل أرض شاهدها عين
الانسان ، فعرف كيف يقدم أروع صورة لها • وتميل قصائده
التي تحكي ذكرياته الى خلق جمال يضارع جمال هذه الطبيعة •

غير أن هذه التجربة النابضة ، التي لا تخلو من تأثير بأندرية
جيد ، لم تكن سوى بداية عند سان جون بيرس • فهو لا يرى أن
علاقات الانسان بالطبيعة هي علاقات سلبية • ولا يكتفى بأن تتغلغل
في نفسه نشوة الدنيا ، بل يعتبر العمل شكلا أشمل وأرفع لالتحام
الانسان بالطبيعة •

فالعمل هو قانون العالم المحرك للانسان وللطبيعة •
والفكرة الرئيسية في نظرة سان جون بيرس للعالم هي فكرة
الضرورة عند هيراقليطس ، أي فكرة الهدم والبناء اللامتناهي لكل
الكائنات • وقصيدة هيراقليطس ، هي أقرب القصائد الى أعمال
سان جون بيرس سواء في المعنى الكوني الذي ترمى اليه أو في
شكلها النبوي • كان هيراقليطس يقول : « هذا العالم لم يخلفه
آلهة أو بشر • كان العالم ، وهو الآن ، وسيكون دائما نارا حية الى
الأبد تشتعل وتنطفئ وفقا لقوانين محددة • • والحاجة هي محرك
العالم ، والشبح هو احتراق له • • وأيا كان الطريق الذي تقطعه
فلن تصل أبدا الى حدود الروح • • وللساهرين عالم واحد مشترك
والذين يتألمون ، يستغرق كل منهم في عالم خاص • • والعراف
الأكبر ، صاحب محراب دلف لا يتكلم ولا يكتب شيئا : انه يشير •
هذه بعض مقتطفات من هيراقليطس الايفيزي الذي يذكرنا

أسلوب كتابته وطريقة عرض أفكاره ، باللوحات الحجرية التي تشهد على الحضارات المندثرة . وكان شان جون بيرس قد حل نقوش هذه اللوحات وترجمها الى أشعار أضفت عليها حياة وشبابا جديدين .

والانسان لا متناه متحرك ، شأنه شأن البحار والرياح . وأهم قصائد بيرس تحمل عنواني : البحر والريح ، بوصفها رمزين للانسان اللامحدود . « ولن يكون البحر ذاته هو الموضوع ، بل احساس الانسان بالبحر وتملكه لفؤاده » (٢ - ١٣٥) ، وهو يحدثنا عن « المبشرون بالحلم وبالعامل : المتحدنون المتلهفون الى الأبعاد الرحبة . . . » (٢ - ٦٧) وعن « كبار المغامرين في فيافي الروح » (٢ - ٨١) و « الباحثون عن الطرقات والحياة الحرة » (٢ - ٦٧) .

هذه المقتطفات من أشعار بيرس تذكرنا بالوجود في التصور الهيراقليطي وتدعونا الى الأخذ به .

« لقبوني بالغامض ، وكان البحر مقصدي » (٢ - ١٦١)

والبحر هو الموضوع الرئيسي في أشعار بيرس ، تغنى به كما تغنت الأودسة من قبل . فالبحر عنده نداء وقضاء ، وتسام ولا متناه .

انه دعوة الى البحث عن أرض جديدة لرواد فاتحين جدد :

« يا بحر بالبوا . . البحر نفسه منبتقا ! يا أنشودة قوة وعظمة ، يطلق الانسان فيها ذات ليلة وحشته المرتعشة . . . فان يكن كل شيء معلوما لدى ، فما حياتي الا رؤية جديدة . . . ودائما

أبدا ، ستسبقينا أيتها الذاكرة الى كل الأراضى التى لم نرتدها بعد ،
(٢ - ٩٩) .

والبحر ضرورة عند الانسان ، عند كل من « لا يعقد السلام
مع نفسه أبدا » (١ - ٣٦) .

واذا كانت وظيفة الشعر الاول هى الوقوف فى وجه الحاحات
الشك ، فانه يؤجج الرغبة والتعطش الى اللامتناهى وائى الشمول
الذى « تدفع به الى حدودنا وإلى ما بعد حدودنا ، حركة عارمة »
(٢ - ٢٢) .

• ودروب الدنيا كافة تلتهمنا فى كفها ، (١ - ١٢٢) .

والبحر عنده تجاوز يشبه التجاوز فى الحب • كان أراجون
يقول ان « الحب هو أن نخرج أولا من نطاق أنفسنا » • ويرى سان
جون بيرس ، كما يرى أراجون والسرياليون ، أن الحب وسيط
بين الانسان وكل الأشياء والتاريخ • « أنت المتنفس بين بحر
الأشياء وبينى •• » (٢ - ٢٥٢) .

تمتزج دائما صور البحر والحب عند بيرس لأنها تبشر
باللامتناهى نفسه •

« ••• الوحلة فى قلب الانسان • ياله من انسان غريب
بلا شاطئ » ، بجوار امرأة تعيش على الشاطئ » (٢ - ٢٢٨) .

« والانسان مطارذ من حجر الى حجر ، حتى آخر مهماز من
الصوان والصخر ، ينعطف الى البحر القديم ويرى فى ألقى قرون
الزمن المسطحة ، الفرج المتشنج الهائل ، وبه آلاف التضاريس
السيالة وكأنه الاحشاء الالهية وقد عرمت فى لحظة ما » (٢ - ٣٠١
و ٣٠٢) .

وحب المرأة وحب البحر ، كلاهما غنى باللامتناهى نفسه ،
وهما رمز ووعد بالخلق وبالحصوبة وبالعمل ، قبل أى شئ آخر .
« ها هي الريح تهب . ومهاز العداء يجرى على الماء الحى . والبحر
المحصن هو الأمر دائما ! .. وهل هناك حب كبير لا يتأمل فى
انعمل ؟ » (٢ - ٢٦٥) .

« والحب أيضا عمل ! وأشهد الموت على ذلك ، الموت الذى
لا يفضيه سوى الحب .. » (٢ - ٢٦٨) .

ويعرف الشاعر كيف يحس من أجلنا بالظلمة الى الأشياء
الغريبة والى السيطرة على القوى والى تحرير المنابع والى ابهار
أنفاسنا فى سعيها اللامتناهى من أجل اقتلاع الأسوار وتحطيم
الحدود المرسومة .

وتحركه الحاجة الى الكمال لا الحاجة الى الهرب ، الحاجة الى
كل ما ينقص الشكل الانسانى حتى الآن . انه واثق تماما من
الانسان ومستقبله ، فينظر بلا وجل « من فوق كل أرض جديدة ،
تحت شعار زوبعتها ... »

« كل الأرض البكر القوية ، تحت أقدام الاجنبى ، تفتح
أسطورة عظمتها لأحلام ومباذخ زمان آخر . »

« وأسمع عظام عهد جديد للأرض وهى تنمو ...
« والانسان يرعى ظله على منحدرات الارتحال العظيم ،
» (٢ - ٦١) .

ولا ينتمى سان جون بيرس الى زمرة الانبياء الزائفين المبشرين
بالشك وباللامعقول وباليأس ، أولئك الذين يقدمون ، من باب

المسايرة والمجاراة ، الى الشباب كاساتذة • يبشر بيرس بفن العظمة والسعادة ، بفن مشجع يدعو الى بذل الجهد بالاعتماد على الحركة الصاعدة للانسان خلال العصور • وهو يعتبر التقنيات الهيراقليطية للطبيعة مسرحا يشيد بلحمة الانسان وبالعقل الخلاق •

« ليكون مشهد البحر دافعا لوعود بأعمال جديدة : أعمال حية وجميلة ، لا تكون الا جميلة وحية ، أعمال متمرده مندفة تخلق لنا من جديد طموح الحياة الانسانية » (٢ - ١٧٨) •

والاشادة بالانسان وبعمله عند بيرس ، ليست اشادة بالفرد المنعزل ، كما أن الاشادة عنده بالانسان كفاتح وقائد تقل شيئا فشيئا من ديوان « الأنا باز » الى قصائد « رياح » و « مرارات » • وبالطبع لم يبلغ بيرس الطريق الذي سلكه ايلوار الذي استطاع أن ينتقل من « أفق فرد الى أفق الجميع » (١) • فطريق الكفاح والشعب لم يكن في يوم من الأيام سبيله •

على أن مفهوم بيرس الارستقراطي الصرف للحياة وللتغنى بها ، لا يحول دون أن يكون شاعرا ملحميا قبل كل شيء آخر • وكل الملاحم الشامخة والاساطير الهندية العظيمة والحرافات الاسكندنافية والتوراة والاليادة وأغنية رولان ، لم تكن أبدا من ابداع انسان بمفرده ، بل من خلق شعب ، ولا يستطيع أن يلتقط هذا الخلق سوى شاعر •

لا غنى عن روح شعب بأسره للارتفاع الى مستوى أعاصير الطبيعة والتاريخ ، ولفك رموز المعاني العظيمة الكامنة في هذه الروح والانطلاق بصداها نحو المستقبل •

(١) عنوان مجموعة قصائد لالوار في ديوانه « قصائده سياسية » ، (المترجم) •

ومن يروم التغنى بقصيدة شعب لا يكون وحده أبدا ، بل
يجب أن يكون مع الجموع وأن تدفعه الجموع . « الرجل الذي
تحاصره الأفكار الجديدة من كل ناحية ، والذي يسلم قياده لثورة
موجات الفكر العاتية » . (١ - ٢٠٩)
« والشاعر معنا أيضا ، على قارعة الطريق مع رجال
عصره .

« ولنسر بسرعة عصرنا ، بسرعة الريح العظيمة » .
« ومهمة الشاعر بيتنا ، توضيح الرسالات » (٢ - ٨٦)
« الصرخة ! صرخة الاله المدوية ! فلتستبد بنا وسط
الجماهيم لا في الغرف .
« ولتنتشرها الجماهيم حتى تنعكس علينا الى حدود الادراك
(٢ - ٨٧)

« وستنتقل قصائدنا في طريق الانسان تحمل البذرة
والثمرة الى سلالات انسان ينتمى الى عصر آخر .
« حتى الشيطان البعيدة حيث يهرب الموت » (٢ - ١٢٠)
« واذا كانت الثقة تتفجر في هذه القصائد حتى انها تترنم
بأغنية عصرنا الماضي في طريقه الى عصر آخر للعالم ، فذلك لأن
سان جون بيرس أعار « أذنيه للفظ البعيد للشعوب وللغات الخالدة ،
(٢ - ٢٩٩) ، واستوعب آثار حضارات الماضي التليد وكل ما يشهد
على مسيرة الانسان الصاعدة في كل عصر ، كما أصغى دائما
« لصرخة الانسان عند حدود البشر » (٢ - ١٤٣) . « وعبنا
ترسم لنا الارض القريبة حدودها ، فالعالم تجتاحه موجة واحدة
منذ طروادة ، موجة تطوى ردفها حتى تدركنا ، وهناك ، في
أقصى البقاع وأبعدها عنا ، انطبع هذا النفس . » (٢ - ٢٢٥)

وهكذا يقذف بنا كل تاريخ الانسان فى حركة مده الصاعد نحو مستقبل أعلى . ولكن هذا التقدم لا يصيينا وحدنا بل يشمل الجميع .

يحيى سان جون بيرس العالم الجديد الوليد ويناديه : وقد حملته تلك الاندفاعة النابعة من أعماق العصور الغابرة ومن معارك الانسان وانجازاته . ولنستمع اليه وهو يقول :

« الشاعر معكم ، وأفكاره كأبراج المراقبة معكم . فليواظب على المراقبة حتى المساء ، وليثبت نظره على حظ الانسان !

« وستحولون الأحلام التى تجاسر عليها الى أعمال » (٢ - ١١٥ و ١١٦) .

وأود أن أذكر هنا ما يشهد به بيرس من أجل الانسان :

« الانسان يرسم ظله على قارعة طريق البشرية .

« ودخان الانسان فوق السقوف وحركته دائبة على الطريق .
« انه لأمل مبذور بالعيون ، وبما لم يمهده الناس من قبل .
« ونضوج مفاجئ لعالم آخر ، فى أوج ظهيرة ليلنا ..

« وكل الذهب المكس فى مصارفكم وفى خزائن الدولة لا يكفى لشراء مثل هذا الصيد » (٢ - ٨٣) .

لا أدري شيئا عن ذلك العالم الذى يحييه بيرس ويدعو له بكل هذه الحرارة والايان ، ولا أعلم شيئا عن العقبات التى يضعها الذهب فى الطريق ، ولا أعرف ما هى تلك البسلاد التى يرفضها بكل غضب . غير أنه يتعين على ، بوصفى انسانا مكافحا ، وباسم عظمة الانسان والثقة التى يتقنى بها فى هذه القصائد ، أن

أبرز وجه الآمال النابضة عند الانسان . فهذا الانسان قد نهض
ولن تنحني جبهته أبدا بعد الآن في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية .
انه يطرق حديد ارادته ليتخلص من « ما قبل التاريخ » وليبنى
مستقبلا اشتراكيا للبشرية .

ولا يهمنى فى شيء أن يرمى سنان جون بيرس الى أحلام
وآفاق أخرى للانسان : فهذه الأحلام والآفاق التى يتغنى بها
تجيش بها نفسى وتخلق بيننا صداقة رجال تجمع بين كل من
يعبون المستقبل ويتخطون كل حواجز الشك واللامعقول واليأس
التي تفصل بين الناس .

أحب الشاعر الذى يتكلم عن الماضى بمثل هذه التعبيرات :
« وأناس آخرون ، واجهوا وسط الرياح ، أسلوب الحياة
نفسه ، والصمود الشاق » (٢ - ٧٠) .

وأحب الشاعر الذى يحيى المستقبل بهذه الكلمات :
« أيتها الشمس المرتقبة ! يا صرخة الملك ! .. يا قائدة
ومشرفة على ثكنات الحدود !

« تحكمى فى بهيمتك المرتجفة أمام أول هجمة بربرية ...
« ساكون هنا بين الأوائل من أجل بزوغ الاله الجديد .. »
(٢ - ٧٣) .

يريد سنان جون بيرس أن تثيق من كلمات شعره حضارة
مثالية جديدة نابعة من كل عهود التاريخ العظيمة ، حضارة تعكس
كل تاريخ الانسان وكل مكتسباته ومآثره وكل أبصاء العظمة
الانسانية .

هذا الشعر ليس مجرد تعبير عنيف عن الرغبة في الوجود ، ولكنه يفصح عن ارادة هيجلية تريد أن تخلق الانسان الكامل المستوعب لكل تاريخ البشرية ، الانسان الذى يتخذ من الماضى علامة ودلالة لضرورة تخطى الماضى ويستخلص من هذه الملحة قوى جديدة للسير قدما بالحياة . واملوب هذا الشعر أسلوب للحياة نفسها . ولكن لماذا لا يثير هذا الشعر فى نفسى أنا الرجل المناضل ، معنى مختلفا عن المعنى الذى بثه فيه صاحبه ؟

وما شأنى أنا اذا كان المؤلف لا يقبل المستقبل الذى يمنح بناؤه مغزى لحياتى ، واذا كانت الأغاني التى كتبها تصاحبنا نحن فى طريقنا الذى نشقه ؟ ان عيون بيرس تتجه نحو الشمس المشرقة أما نحن فنقوم بهمة الانسان المجهول الذى يعمل من أجل أن يظهر النهار ، وان بدا للشاعر أو للمتنبى أنه يستحيل التكهن بهذا النهار .

وأنا لا أضم إلينا ، نحن الماركسيين ، انسانا أبعد ما يكون عنا ، لا لكونه دبلوماسيا فى وزارة الخارجية الفرنسية ولكن بسبب كتاباته . على أن السيمفونية البطولية لمسيرة الانسان المتمثلة فى أعمال سان جون بيرس الشعرية تنبض بالتفاؤل وبحب الانسان وترسم صورة الحياة الصاعدة وتمجد الانسان اللامحدود . وكل هذه العناصر وثيقة الصلة بنا ، تعيش فى فكرنا وتبهم أعمالنا فى احيائها وفى تخطيطها من خلال الحياة اليومية . فهناك عناصر مشتركة بيننا وبينه :

• مسيرة ظلال مايو الزرقاء الكبيرة ، فى أعماق السهول ، تنقلنا فى هدوء من السماء الى الأرض . . فنحن رعاة المستقبل ، (٢ - ٣٣٩)

« ونحتضن في طرف الساعد ، وعلى كفوف أيدينا ، قلب
الانسان الغارق في ظلمات الرغبة المتلهفة والمتأججة والحب غير
المعلن ، كأنه أفراخ وليدة ... »

« ولتسمع أيها الليل في الساحات الموحشة وتحت السقوف
المهجورة وبين الأطلال المقدسة والأوكار القسدية المتهمة ، الخطي
الكبيرة الواثقة للروح التي لا عرين لها . »

« أيها العصر العظيم ، ها نحن ذا فلترتق الى مصاف قلب
الانسان ، (٢ - ٣٤٣) . »

نعم ، اني أحب هذه الانسانية التي لا تحتاج الى وسيط
والتي يقدمها لنا شاعر يتغنّى بالسعادة والعظمة . فهو يعمل
بين جنباته كل ماضى الانسان ولا يرتوى بالحاضر .

والشعر بالنسبة له ، هو كل ما يعبر عن الانسان وعن
العالم الذي لا تتوقف أبدا حركة بنائه .
وتنبع كل شاعريته من التزامه بهذه القيم .



في القرن الثامن عشر ، توصل دالمبير للمسئلة التالية :
« اعتقد أن القانون الدقيق الصحيح الذي يفرضه عصرنا على
الشعراء هو الآتى : انه لا يعترف بأن ما يكتب يكون شعرا
جيذا الا اذا وجد راثما فى النثر » . وقد أورد بول فاليرى هذا
النص (١) مؤكداً ، عن حق ، أن الشعر هو بالذات عكس « نظرية
دالمبير » .

(١) بول فاليرى ، أعماله ، لابلياد ، المجلد الأول من ١٢٩٢ .

فالقصيد لا تكون جميلة على طريقة الرسم الهندسى أو الخطب ، أى أن جمالها لا ينبع من كمال ما تمثل أو ما تشرح . انها تؤثر فينا كما لو كانت كائنات حقيقية ، مثل البحر والشمس وهى جميلة لا فيما تقرر بل جميلة كالشجرة .

ويقول بير ريفردى : « لم يعد المطلوب اليوم التأثير عن طريق العرض العاطفى لأى حدث عادى ، ولكن يجب أن يكون هذا التأثير بنقاء واتساع تأثير السماء المرصعة بالنجوم وتأثير البحر الهادئ العظيم والفاجع ، وتأثير المأساة الكبيرة الصامتة التى تسطرها السحب تحت الشمس » (١) .

وهكذا أصبحت مهمة اللغة مطروحة على بساط البحث : فمنذ حوالى ثلاثة أرباع قرن من الزمن وقيمة الكلمات لم تعد تعبّر بقدر ما اكتسبت من قيمة ابداعية . لم تعد مهمة لغة الشعر محاكاة الطبيعة أو تقديم شروح على غرار الخطابة أو القصة ، بل إبراز حقيقة جديدة . لم تعد الكلمات مجرد اصطلاحات بل غدت جزءا من الأشياء نفسها . « اللغة لم تعد وسيلة بل غدت كائنا » كما قال جاك ريفيير فى دراسته عن حركة الدادية .

ومهمة الكلمة ليست محاكاة الأشياء والتشكل عليها ، بل مهمتها على العكس ، تفجير تعريفاتها وحدودها النفعية ومعانيها التقليدية الشائعة الاستعمال لنستخلص منها امكانيات غير متوقعة وآمالا ومعانى كامنة مدهشة تحملها فى طياتها ، تحول الوقائع المعروفة بابتذالها الشديد الى مادة تخلق الأساطير .

(١) بير ريفردى ، « القفاز المصنوع من شعر الخيل » مطبوعات بلون ،

ويتضمن الواقع أكثر مما ينهل منه العمل المباشر واليومي،
وأكثر مما خط من طرق ، وأكثر من التواطؤات والتسسترات
المطمئنة التي يبتها العادة فيه .

والأشياء ليست سوى جزء مما تعنيه هي نفسها . وكان
العالم المحسوس بالنسبة لبودلير مخزنا للصور والاشعارات ،
وقاموسا للأشكال يستخلص من توافقاتها رتيبا غير متوقع .

ونجد هذا التوافق بين مختلف الأحاسيس عند سان جون
بيرس حينما يشير الى « الأسماك السائرة كالقطع الذي يتردد على
طول الأغنية » (١ - ٤١) . ونجد التوافق بين الأشياء وبين رغباتنا
عندما يقول ان « الحكمة تتخذ اليوم شكل شجرة جميلة » (١ -
٥٨) ، وأيضا التوافق بين الأشياء وبين مفزاها بالنسبة لمجموع
الكون : « يسأل كل ركن من أركان الأرض ليفهم مغزى هذا
الغموض الكبير » . « ويسأل قاع النهر ومياه السماء وتشابكات
نهر الظلال على الأرض ، وقد يثور لعدم حصوله على رد » (٢ -
٨٢) .

وتسود مسألة مغزى الكلمات في كل شعر سان جون بيرس
شأنه في ذلك شأن بول كلوديل . ولكن هناك فارق أساسي
بينهما ، فالمعاني التي يقصدها كلوديل تقع في نطاق الأبعاد
الكاثوليكية ، وهي موجودة أصلا في الكون وعلى الانسان أن يحل
وموزها كما يفسر الكتب السماوية ، أما الانسانية الملحية عند
سان جون بيرس ، فان قيمها الوحيدة ليست سوى أعمال الانسان
وابداعاته الخلاقة . فسلطة الانسان « تمتد الى كل الدلالات على
الأرض » (١ - ١٥٠) .

فالإنسان لا يعتمد في انطلاقاته إلا على مآثر الماضي وعلى
الاعمال السابقة .

« لقد تواجد هذا الحصب دائما ، لقد تواجدت هذه العظمة
دائما .

« هذا الشيء التائه في الأرض ، هذه الرجفة العالمية للعالم ،
على كل السواحل الرملية ، تنطق بنفس واحد وفي موجة واحدة .
« جملة وحيدة ، طويلة ، بلا وقفات ولكنها تستعصى على
الفهم ...

« .. وتعلو كل ليلة على هذا الصخب الصامت عند عتبتى ،
وتعلو كل ليلة على صحوة الأزمنة المندثرة تحت القشرة .

« وعلى كل الشواطئ الرملية فى العالم ، مقطع متوحش
لا يشبعه كياني ! ... » (١ - ١٧١ و ١٧٣) .

وعندما تكون مهمة الشعر التقاط هذه المعاني ونقل رسالتها
أو الهاماتها ، فإنه يتمدّد صبه فى القوالب الكلاسيكية المعروفة
لببيت الشعر المقفى أو الموزون . وتتخذ بالضرورة هذه اللغة
النبؤيّة أو الموحية ، شكل آيات ، ابتداء من آيات التوراة ، حتى
آيات زرادشت ، وابتداء من آيات كلوديل حتى آيات سان جون
بيرس .

لقد نهل بيرس من كل المأثورات والأديان ، ومن كل الطقوس
والأساطير ، ومن كل مؤسسات الإنسان وجساراته ، وجمع بين
أطراف هذه المسيرة البطولية فى ملحمة واحدة ، بالكشف عن
آثارها وعن معالم ماضيها التليد . وأسلوب هذا الصرح الذى

يشهد على عظمة الانسان ، لا يسدو له صاخبا أو خطابيا أو
متفطرسا . على أن الكلمات تبدو لنا أحيانا فخمة متكلفة و «اللفة
عامرة بالنبوءات » (٢ - ١٣) .

« ان مجدى فوق الرمال ! ان مجدى فوق الرمال ! .. وليس
من الضلال أيها المسافر الغريب . »

« أن تطمح فى العراء لتجمع الى خلجان المنفى قصيدة كبرى
صنعت من لا شىء . »

« صفرى يا مقاليع فى أرجاء الدنيا ، وغنى يا أصداء فوق
المياه ! »

« لقد بنيت فوق الهاوية ، فوق غيام ودخان الرمال .
أرقب فى الآبار وفى السفن المجوفة ، »

« وفى كل مكان عديم الجدى ماسخ الطعم يضطجع فيه
حذاق العظمة ، (١ - ١٦٨ - ١٦٩) . »

وتعبر احدى قصائده الأخيرة فى ديوان « مرارات » عن جوهر
شاعريته :

« آه ، لقد كانت لدينا كلمات من أجلك ولم يكن لدينا
ما يكفى من الكلمات ، »

« وما هو الحب يجعل موضوع هذه الكلمات مختلطا عليها ، »

« فلم تعد كلمات بالنسبة لنا لأننا لم نقد نتشاور أو نزدا

جها ، »

« بل أصبحت صميم الشيء الذى تشير اليه وصميم الشيء
الذى تزينه »

« فنصبح القصة نفسها عندما نتلوها

« ونصبح الشيء الذى لم يكن قابلا لأن يتوافق معنا : النص
نفسه وحركته الأشبه بحركة البحار ،

« والثوب الكبير المنظوم الذى نرتديه » (٢ - ٣٠٧ - ٣٠٨)

انها للغة مبتورة ، موحية تكاد تبلغ حد الغموض ، شأنها
شأن لغة النبوءات والوصايا ، ولغة الثرائيم الشعائرية بابتهاالاتها
و « تعزيماتها » ، وهنا ، يكون كل من الصورة والايقاع ، والمعنى
والجرس ، شيئا واحدا .

وهذا التوافق الفريد بين الموسيقى والفكر عند سان جون
بيرس ، يفرض علينا الوجود والحركة . ولا شك أن هذا التوافق
لا يشكل المقياس الوحيد ولكنه على أى حال مقياس أساسى .
وتفرض علينا حركة القصيدة ترتيبا ايقاعيا وموسيقيا يجرفنا
بنوع من الالهام الضرورى القسرى . وأى توقف أو مجرد عرقلة
أو انحراف فى هذه الحركة يكون أشبه بشرخ فى قطعة من البللور
على جد قول بول فاليرى . ولنستمع لى هذه القصيدة عن البحر :

« يا بحر بعل ، يا بحر مامون ، يا بحر كل العصور
يحمل كل اسم !

« يا بحر أحلامنا الوافدة من المتبع نفسه ، يا بحرا تسكنه
الأحلام الحقيقية ،

« يا جزحا غائرا في الأحشاء ، ويا جماعة المنشدين القدامى
على بابنا ،

« أنت الإساءة وأنت السبنا ! أنت الجنون وأنت الرخاء ،
(٢ - ٣١٠ ، ٣١١) .

يجب أن أتوقف هنا ، حتى يتردد في نفوسكم طويلا صدى
هذه الموسيقى التي تشبه ذبذبات قطعة بللور ، نستمع إليها دون
أن نلاحظ أنها كفت عن التذبذب .

على أنه يتعين على أن أقول لكم كلمة أخيرة ، وأن أقولها
بالأحرى لنفسى حتى أطمئنها ، فكأنى أدافع بذلك عن غرابة هذا
الحب لأنه موجه نحو شاعر أبعد ما يكون عنى سواء فى مجال
الفلسفة أو التضال .

لقد احتجت لوقت طويل ، لأقنع نفسى بأن حياتى كمكافح
تسمح باستيعاب هذا الحب ، أى حب هذا الشاعر ، وبأن تفكيرى
كفيلسوف ماركسى يسمح بتقبله .

ولا أود أن أنهى كلامى بما يشبه الرجاء من أجل التفهم
السليم لشعر سان جون بيرس ، على أنى أريد أن أسر اليكم
بالطريقة التى توغل بها هذا الشعر فى كيانى .

لقد أحسست مرتين ، خلال الشهور الأخيرة بعاجلة مادية
ملحة الى شعر سان جون بيرس .

كنت قد انتهيت من كتابة دراسة طويلة عن فلسفة هيجل

وأردت أن أتخلص من الانجذاب الذهني لمتجهه الفلسفي الذي يعتبر آخر المناهج وأكثرها تأثيرا على الفكر : كنت في حاجة الى النقيض ، نقيض التصور الذي يسكرني . ولكن هيجل يلقتنا الحاجة الهائلة الى العظمة حتى أننا لا نكاد نجد غذاء لها من قرط صعوبتها . وتستجيب أشعار سان جون بيرس المتعالية لهذه الحاجة دون أن تقلل من ضرورتها .

وجئت في شعر بيرس الصورة المعكوسة للمحبة الانسان عند هيجل : فهنا أيضا يعي العالم نفسه داخل الانسان ويجعل محل الآلهة القديمة بكل جراءة . لا شك أن المستقبل الذي يبشر به سان جون بيرس من أعمال الخلق الاسطورية ، بكل ما يتضمنه هذا الشعر من سحر ومن عقيدة بدائية في القدرة المباشرة للكلمة . وهذا الوهم الذي يفترض القدرة السحرية للكلمة والوحدة التامة بين الكلمة والعمل ، من أعمال الخلق التي انحرفت عن الطريق .

فلا شك أن أحلامنا لا تتساوى في قيمتها مع يقظتنا ولا شك أيضا أن خير وسيلة للنمو وتقصص روح الشعر تتمثل في النضال من أجل المستقبل .

ولكني أكتشف أكثر فأكثر كل يوم في هذا الشعر ، وفي لغته النبوية وفي نورانيته ، أبعادا وآفاقا نتجه نحوها بجميع قوانا مع رفاقنا في النضال .

لقد سافرت أخيرا الى كوبا ولم أحمل معي سوى كتابين : هما كل شعر سان جون بيرس الذي يقع في جزأين . وكنت حتى هذه الزيارة قد رأيت ثورات تم انجازها ، ولكني ، لأول مرة

انغمست وأنا فى كوبا ، فى ثورة ما زالت فى طور التنفيذ .
وكنت اصطحب معى فى كل ليلة بعد يوم العمل فى هذا العالم
الذى يتشكل من جديد ، قصائد بيرس ، تلك القصائد العامرة
بالايمان الكامل بالاسمان ، فأجد فيها ايقاعا مرحا طاغيا يتدفق
مع مسيرة الثورة .

وقد يبدو الربط بين هيجل والثورة الكوبية غريبا ، ولكن
شعر سان جون بيرس بدا لى « مضبوطا » معهما بالمعنى الموسيقى
لهذه الكلمة ، ولذا أردت بلا شك ، أن أعبر عن احترامى غير
المتوقع لهذا الشعر الذى تلاقيت معه فى أرفع لحظات حياتى
كفيلسوف وكمناضل ثورى ، وكلاهما شئ واحد بالنسبة للانسان
الماركسي .

وربما احببنا فى سان جون بيرس قبل أى شئ آخر كلماته
التي ننهى بها حديثنا عنه عندما يحدثنا عن :

« .. الباحثون بطرف المجس عن الصلصال الأحمر القابع
فى الأعماق ليشكلوا به وجه أحلامهم » (١ - ١٨١)

« والمنقبون عن الفكرة الجديدة فى نضارة الهاوية ، والنافخون
فى الأبواق على أبواب المستقبل » (١ - ١٨٧) .

کافکا



كافكا هو نفس عالمنا •

والعالم الذى عاشه هو نفس العالم الذى بناه •

انه عالم خائق، مجرد من الانسانية، عالم القربة •

على أنه يعى هذه القربة كما يحدهه أمل لا ينتهى ، حتى أننا نرى من خلال ذلك الكون الذى تتنازع الروائع وروح المرح ، قبسا من النور أو مخرجا •

ويكفيها لكى نعيش بكل جوارحنا تلك الوحدة الحية العميقة،
لا نضل فى متاهات التفسيرات التى تميل دائما الى حشر الأعمال
الحلاقة فى اطار نظام عقائدى محدد من قبل ، ولا يعتبر تلك الأعمال
الا اخراجا رومانتيكيا لفكرة •

وقد قدم علماء اللاهوت عدة نماذج لهذا التفسير الصارم :
فمنهم من تصور أنه وجد فى كافكا آخر أنبياء اسرائيل ، ومنهم من
تعرف فى شخصه على تمزقات روح تسعى الى الخلاص فأرادوا أن
يقودوه الى الهداية ، ومنهم من اتخذوا واحدا من أتباع كارل بارت،
ومنهم من سلك أدبه فى اللاهوتية السلبية •

وفى الطرف النقيض ظهرت التفسيرات التى تدعى التمسك
بالماركسية وترى فى كافكا اما بورجوازيا صغيرا مترديا فى تشاؤمية
ناخرة كالسوس واما رجل الثورة ان لم يكن رجل الاشتراكية •

وأرادت الوجودية هي أيضا أن تدخل كافكا في نطاق المجهود العبدية لسيزيف وفي إطار القلق الطاغى عند هيدجر. أما إحصائيو التحليل النفسى فقد أغرتهم « رسالة الى الأب » فاعتقدوا أنهم اكتشفوا فى شخصه نموذجا مثاليا لعقدة أوديب . وخاض الطب أيضا فى المعصية فلم يتردد البعض فى العثور على تفسير حسم ونهائى لرواية « التحول » أو لرواية « المحاكمة » اللتين كتبهما فى عامى ١٩١٣ و ١٩١٤ ، من خلال مرض الدرن الرئوى الذى لم يصعب به الا فى عام ١٩١٧ . ويقدر ما لم تعد عظمة أعمال كافكا موضع أخذ ورد يقدر ما تعددت التفسيرات والتأويلات المنسوجة حولها .

وهكذا ينتاب المرء عند التعرض لأعمال كافكا نفس شعور بطل قصته المعنونة « الأحرار المتأججة » اذ يقول : « وقعت فى أحرار معقدة متشابكة ، لا مخرج منها . . كنت أتجول فى هدوء وأنا مستغرق فى التفكير ، واذا بى أقع فجأة فتحاصرني الأحرار من كل جانب . لقد سقطت فى أسرها وضمت » .

ويقول له الحارس : « يا بنى ، لقد بدأت تسلك الطريق المحظور فتوغلت فى هذه الأحرار البشعة . ثم ها أنت تشكو . ومع ذلك فانك لست فى غابة موحشة بل فى حديقة عامة . سنخرجك من المأزق ، ولكن عليك بالصبر ، يجب أن أبحث أولا عن عمال يشقون لك طريقا ، ثم انه لا بد أن أحصل قبل ذلك على نصريح من المدير » (١) .

والسمة المشتركة بين كل تفسيرات أعمال كافكا ، على تعددها

(١) من مجموعة القصص القصيرة « سور الصين » - الناشر : جاليمار

واختلافها هي محاولة التوصل الى « مفتاح » لها من خلال رواياتها ، سواء كان هذا المفتاح عقيدة لاهوتية أو لادعيا اجتماعيا أو نفسيا ، أو برنامجا ثوريا أو أعراضا مرضية معقدة .

ولا يعنى ذلك أن هذه التفسيرات جميعا لا تستفيد من جزء من الحقيقة ، على أن الحقيقة نفسها سرعان ما تنقلب خطأ عندما تحول التفسيرات ما قد يكون عاملا مساعدا الى منهج شامل لفهم كل أعماله .

ولا نزاع فى أن أعمال كافكا تتضمن وقفات دينية . ولا شك أن وضعه الطبقي ساهم فى الحد من أفقه ، ومن المؤكد أيضا أننا لا نستطيع أن نقول ان احساسه بالوجود ليس قريبا الى احساس كيركجارد والجيل الثانى من الوجوديين .

على أن أعماله لا يمكن أن تكون مجرد تعبير مصور لهذا الرأى أو ذاك : فالرواية أو الملحمة ليست فكرة مجردة مغلقة ومزينة بالكنايات .

انها أسطورة موحية ، أى صورة للحياة ، تضم السماء والأرض فى وحدة واحدة ، صورة للحياة بكل أبعادها : الأسرة والمهنة ، الزواج والدين ، المدينة بمتاهات آلاتها ومكاتبها ، بأوهامها ومؤسساتها الراسخة ، بروائعها الابداعية وبعاداتها اليومية .

وعالم كافكا من نفس نسيج حياته ، وهو على حد قوله : « ليس سيرة ذاتية بل بحث واكتشاف لعناصر مختزلة الى أقصى حد ممكن » . وسأبنى حياتى فيما بعد على هذه العناصر تماما كما يحاول الرجل الذى أصبح بيته متداعيا ، أن يبنى بيتا آخر بجواره مستخدما بقدر

الامكان الخامات القدية • غير أنه من المؤسف حقاً أن تخونه قواه أثناء البناء فيصبح لديه بدلا من البيت الآيل للسقوط والقائم بطوله ، بيتا نصف قائم وآخر نصف مبنى ، أى لاشئ على الإطلاق • أما ما يتلو ذلك فهو الجنون الصرف ، أى شئ أشبه برقصة القوقازى بين البيتين ، تلك الرقصة التى يحفر بها القوقازى الأرض بكعبي جذائه حتى يسوى لنفسه قبراً تحت قدميه « (١) » •

أن تكون مادة العمل الأدبى والحياة شيئا واحدا ، فهذا أمر مسلم به يتضح لنا من خلال الإحساس الملح بمدينة براغ فى «وصف المعركة» ومن خلال العلاقات الحميمة بين « خطاب الى الأب » وبين جو « الحكم » و « التحول » وبين « القلعة » وخطباته الى ميلينا •

ويفرق الانسان فى أنحاء هذا العالم ، فيتبه فى اللانسانى ويدمج فى تروس آلة حاسمة كل ما فيها محسوب ومدرس •

وفى هذا العالم المجرد من أى تعريف به والمنظم فى تسلسل هرمى للمراتب الاجتماعية ، يعيش الانسان مسلوبا من مزاياه الفردية ، ويتحول الى مجرد أداة خيالية بائسة ، عارية من مقومات الشخصية • ذلك هو عالم رأس المال الذى يتكشف بجلاء طابعه اللا انسانى من خلال النظم البالية الطاحنة التى تقوم عليها الامبراطورية النمساوية المجرية المحتضرة •

على أن الالتحام بين الابداع الشعرى والحياة لا ينشأ فقط من كون العنصرين من المادة الاولى نفسها ، بل ينشأ عن توليدهما وتعبيرهما عن نفس ردود الأفعال • فعندما يخوض المرء معركة

(١) كراسات ، فى « الاستعدادات لحفل زواج فى الريف » ص ٢٢٥

لا يعرف نتيجتها ، فانه يواجه مجتمعا يطرح قضية الخاص والعالم بشكل مؤلم . كان كافكا يجاهد من أجل تحديد مكانه في هذا الكون ومن أجل ادراكه في شموله ومن أجل اكتشاف مغزى الحياة والتعرف على دوره كحامل رسالة مزود « بتوكيل لم يعطه له أحد » ، (١) . وهكذا تتداخل وتتصادم لحظتا التمرد والايمان ولحظتا السخرية والتساؤل .

وعالم كافكا ، أى العالم المحيط به وعالمه الداخلى ، ليسا سوى عالم واحد . وعندما يكلمنا عن عالم آخر ، فهو يحرص دائما على أن نفهم فى الوقت نفسه أن ذلك العالم الآخر يوجد فى عالمنا بل انه عالمنا نفسه . ذلك أن عالم الانسان يشمل أيضا كل ما يتحدها وكل ما نفتقده فيه .

ونفى العالم لحظة من لحظات العالم وكافكا نفسه من عناصر هذا النفى . وهو يقول بهذا الصدد : « لقد تحملت بكل قوة سلبية العصر الذى أعيش فيه ، وهو أقرب العصور الى وكان الأجدر بى أن اضطلع بمهمة تمثيله لابهمة محاربتة . أنا لم أورث منه لا الايجابية الهزيلة ولا السلبية المتطرفة التى تتحول الى ايجابية .. فأنا لست سوى بداية أو نهاية » ، (٢) .

وكافكا ليس يائسا ولكنه شاهد على عصره ، وهو ليس ثوريا ولكنه يفتح العيون .

وتعتبر أعماله الأدبية عن موقفه من العالم . وهى ليست مجرد صورة منقولة ومتواكلة ، كما أنها ليست نبوءة تسرف فى الخيال .

(١) يوميات خاصة - الناشر : جراسيه ، ص ٢٢٢ .

(٢) يوميات خاصة - الناشر : جراسيه ، ص ٢٢١ .

ولا تريد أعماله أن تقسم تفسيراً للعالم كما لا تريد أيضاً أن تغيره •
إنها تكفى بالافصاح عن قصوره وتدعو الى تخطيه وتجاوزه •

يدور الحوار التالى بين كافكا والقارىء فى « كراساته » :
- تقادم هذا العالم هو السمة الحاسمة المميزة له • • وإذا
أردت أن أحرّبه فعلى أن أوجه هجومى ضد سمته الحاسمة أى ضد
تقادمه • وهل أستطيع أن أفعل ذلك فى هذه الحياة وهل أستطيع
ذلك حقاً بالاعتماد على أسلحة الايمان والامل فقط ؟ •

ويرد كافكا :

- أنت تريد اذن أن تحارب العالم بأسلحة أفعل من الامل
والايمان ؟ هذا النوع من الأسلحة موجود ولا شك ، ولكن التعرف
عليه واستخدامه لا يتم الا وفقاً لشروط معينة ، وأريد أن أعرف
أولاً اذا كانت هذه الشروط متوفرة فيك •

فيقول القارىء :

- أنا لا أملكها ولكن ربما استطعت الحصول عليها •

ويجيب كافكا :

- بالطبع ولكنى لا أستطيع أن أسدى اليك مساعدة فى هذا
الشان •

ويسأله القارىء :

- اذا كان الأمر كذلك ، فلماذا تريد اذن أن تضعنى أولاً
موضع الاختبار ؟

وهنا يقول كافكا :

— لا لا بين لك ما تفتقر اليه ولكن لأوضح لك أنك تفتقر الى شيء (١) .

ولكى ينجز كافكا هذه المهمة فقد أقام عالما آخر ، يصور حقيقة عالما ، ذلك لأنه يحمل في ذاته تقيضه ويكشف لنا بغموض والحاح عن تجرده العميق من الانسانية .

انه كفاح ضد الغربة ، في صميم الغربة نفسها . وبعبارة أخرى توضح رأى سبينوزا : انه وعى بالغربة مصحوب بجهل أسبابها ووسائل التغلب عليها .

وستتابع الحركة الجدلية الداخلية لأعمال كافكا وحياته ، من خلال تعرضنا للقضية الرئيسية ، وهي قضية العلاقة بين أعمال كافكا وحياته .

وقد بدأنا انطلاقا من وحدة عالم كافكا والعالم الواقعي . وستتعرف من خلال وجوده ، أى من خلال الصالم الذى عاشه بتناقضاته، على الازدواج الجذلى لعالم الغربة أو لعالم الوعي بالغربة، أى الازدواج الجذلى لعالم « العندية » ولعالم « الكينونة » ، أو عالم الانسان المزدوج الشخصية . ويشبه كافكا بطل « المحاكمة » فهو فى آن واحد « المتهم » و « المقوض » و « كيانه وأملاكه ليست شيئا واحدا بل شيئان ، ومن يحطم ما يوجد بينهما ، يحطمه بالضربة نفسها » (٢) .

ويتم تجاوز هذا التناقض الأول ، برفض أول وبنفى أول ،

(١) تمنى ملازم من ١٦ سفة ، فى « الاستمدادات لحفل زواج فى

الريف » ، ص ١٠٣ .

(٢) الأغراء فى القرية — الناشر : جراسيه ، ص ٢٧ .

يتمكن بواسطته الكائن من نشاطه فى مواجهة سلبية عالم «العندية»
ولكن الذات التى تتمكن مرة أخرى من وحدتها على صعيد العالم
الداخلى ، لا تلبث أن تنتج ثنائية جديدة فى هذه الوحدة . ان الوعي
بالقربة والتوتر الفاجع الناتج عنه بين الذات والموضوع ، بين
الكيونة والعندية ، له مغزى ملتبس لا ندرى : هل هو مغزى دينى
أو مغزى متمرّد ؟

وتخطى هذا التناقض الثنائى بين التمرد والدين ، يتم بخطه
تجده نحو التغلب على النزاع القائم بين التمرد والدين ، وذلك
بجعل الصراع فى الابداع الفنى صراعا موضوعيا لأنه تجربة معاشة
لمغزى العالم ولنواقصه فى رأى الدين ، ولأنه دعوة
الى تجاوزه كما ترى الثورة . ويتكشف التناقض الداخلى على
صعيد هذا العالم المشيد ، هو تناقض بين اللغة والأسطورة ، يبيث
كل من وحدتهما وتعارضهما الحياة والحركة فى الابداع الفنى . ان
مهمة كافكا النهائية هى بلوغ السمو الكامل مما يفرض عليه أداء
رسالة مستحيلة بواسطة اللغة ، وهو يقول فى ذلك : « أحاول
دائما أن أوصل شيئا غير قابل للتوصيل وأن أشرح دائما
ما يستعصى شرحه . . » (١) .

هذا التناقض الذى لا سبيل الى حله ، والذى ينقله كافكا
الىنا ، هو تناقض مصيره ورسالته فى الحياة : « هذا المسعى يسلك
طريقا يتعمد طاقة البشر ، وكل هذا الأدب عبارة عن هجوم على
الحدود المفروضة . . » (٢) .

(١) خطابات الى ميلينا ، ص ٢٥٠ .

(٢) يوميات خاصة ، ص ٥٢٩ .

العالم المعاش وصراعاته

كانت التجربة الأساسية عند كافكا فى بحثه عن معنى الحياة هى غربته وحاجته الى الحصول على تصريح إقامة فى الوجود . وهو يقول لنا فى يومياته : « أعيش غريبا أكثر من الغرباء أنفسهم » .

كان وضعه كيهودى يتكلم الألمانية ، ويعيش فى بلد تشيكي يزرع تحت سيطرة الامبراطورية النمساوية المجرية ، قد فجر فى نفسه الاحساس بالوحدة وبأن جذوره مقتلعة من تربتها . كان كافكا فى الرابعة عشرة من عمره عندما اندلعت هبة نوفمبر ١٨٩٨ . وقد صاحبت الاحتجاج على سيطرة حكومة فيينا مذابح معادية للسامية ، فجرب كافكا طوال شبابه الحروب العنصرية الصغيرة التى يقودها القوميون المتطرفون من طلبة المدارس . وكانت الأقلية اليهودية تسمى فى صفوفهم «الجنس الأجرب» كما جاء فى خطاباتهِ الى ميلينا . كانت لغته الألمانية تفصله عن أهالى البلاد من التشيك ومع ذلك فهو يعتبر نفسه ضيفا على اللغة الألمانية ، وكان يشعر أنه أجنبي فى براغ ، مسقط رأسه . كان معزولا عن الأهالى المتكلمين باللغة الألمانية لكونه يهوديا ، كما كان منفصلا عن الشعب بوصفه ابنا لأحد كبار التجار . ومع أن الحى المخصص لسكنى اليهود وحدهم كان قد هدم الا أن العزل المعنوى ظل قائما . « ان المدينة اليهودية التنتة مدينة حقيقية تعيش فى نفوسنا أكثر مما تعيش المدينة

الصحية الجديدة المحيطة بنا . وما زلنا نمشى فى حلم بالرغم من أننا مستيقظون تماما . فما نحن فى الواقع سوى اشباح الأزمنة القابرة » (١) . ان كافكا يحس أنه خارج عن أى جماعة تاريخية بسبب عدم اندماجه اجتماعيا وبسبب انزاله المعنوى .

وهو منعزل عن أى جماعة روحية أيضا وغريب عليها . فالرب الوحيد فى تصوره هو « يهوه » الرب الباطش الرهيب فى عرف اليهود ، الذى لا ترد كلمته الصارمة . ويعيش هذا الاله المتباعد ، عند حدود الغيب ولذا فلن نرى أبدا فى روايات كافكا ، لا امبراطور الصين ولا رئيس المحكمة ولا سيد القلعة . وتاريخ اسرائيل فى نظره صورة للعلاقة التى تربط الانسان بالرب . وشعبه هو الشعب المختار ولكنه الشعب العاصى أيضا الذى حقت عليه لعنة الرب . وهو يقول : « بالرغم من غرابة أطوارى التى أعترف بها ، الا أننى لا أخون جنسى فى الواقع ، فهذا أمر مفروغ منه . . ولكن طباعى وحدها هى الغريبة ومن المكن تفهمها بعرفة الصفات المميزة للجنس الذى أنتمى اليه » (٢) .

كان كافكا يهوديا صميا ولكنه فى الوقت نفسه يهودى مقطوع الصلة بالطائفة اليهودية . ويتسم ثقته الموجه ضد الديانة اليهودية بالشراسة والعنف . وهو يقول عن الجالية اليهودية فى قصة « داخل معبدنا » انها تتمسك ببعثات وشعائر لا يفهم مغزاها . والحيوان القامض الغريب الجاثم على المعبد يرمز الى غاية غير مفهومة يستعصى تفسيرها ، تتجه اليها بايمان أعمى صلوات المؤمنين بها .

(١) بانوش : « كافكا قال لى » ص ٥٨ .

(٢) ابحاث كلب فى « سور الصين » - الناصر : جاليمار - ص ٢٣٢ .

ويتضح هنا الطابع المزدوج لموقف كافكا . ومما يزيد من خطورة هذا الازدواج أن اليهودية تمثل في آن واحد جماعة اجتماعية ودينية . فاليهودية ليست مسألة ايمان بعقيدة ولكنها تجربة حيوية عاشتها جماعة تكيفت وفقسا لهذه العقيدة (١) . وانفصال كافكا عن هذه الجماعة يعنى فقدان السماء والارض في آن واحد ، أى قطع العلاقة مع رب اليهود ومع الطائفة اليهودية . انه يهودى منفصل عن الجماعة اليهودية يشعر بالحنين اليها . وهو موزع النفس بين الايمان باليهودية والتمرد عليها ولذا فهو يعاني آلام الوحدة المبرحة ويميش محنة تغرقه .

كان كافكا محروما من أى جنور تربطه بالأرض فهو يعاني « افتقاده الأرض والقانون » ، ومحاولاته لخلق أرض وهواء وقانون هي في رأيه « مهمته بل ومهمته الأصلية » (٢) وهو يقول : « الوطن القديم يكون دائما الوطن المتجدد عندما نعيش بوعى ونذكر بوضوح ارتباطاتنا بالآخرين وواجباتنا ازامهم . والواقع أن الانسان لا يتخلى عن ارتباطاته ، وهذا أسمى ما تتميز به حياتنا » (٣) .

وكافكا ليس كاتباً تجريدياً : وقد يبدو ذلك الرجل وكأنه لم يأت من أى مكان وأنه لا ينتمى الى شيء بل وأنه يسير نحو العلم ، ولكنه يريد أن تكون له جنور أصيلة في أرض البشر . وهو لا يبالي بكل مالا يرتبط بهذه الرغبة الأساسية .

(١) ياتوش : « كافكا قال لي » ص ١٦٢ : « شعب التوراة مباركة عن جميع افراد من خلال شريعة . غير ان الجماهير تفتقر اليوم الى هذا التجمع وتنتزع الى الانفصال ، لانها لا تشعر بالترابط الداخلى » .

(٢) خطابات الى ميلينا ، ص ٢٢١ .

(٣) ياتوش « كافكا قال لي » ص ٦١ .

وكافكا ليس كاتباً متشائماً ، وكثيراً ما وصفوه على أنه يائس
يجنح إلى العزلة ، ولكنه يصبو بكل قواه إلى كل ما هو طبيعي وعادي
وإلى كل ما هو صحي وسليم . كان يصبو بكل كيانه إلى الاندماج
في الناس ليعرف السعادة . وهو يقول : « تنبع كل تشريعاتنا
وكل مؤسساتنا السياسية من التطلع إلى أكبر سعادة يمكننا أن
نتصورها وهي أن نحس بدء التصاقنا بعضنا ببعض » (١) .

ويحس كافكا دائماً بهذا الحنين فيقول في « أبحاث كلب » :
« سأستقبل بكل مظاهر الحفاوة ، أنا الذي أحسست دائماً في طيات
نفسى بأننى طريد العدالة وبأننى كائن متوحش يهاجم جدران المدينة
سأستمتع بالدفء الذي تحسّدنى عليه كل الكلاب الملتفة
حولى » (٢) .

وهذا هو المصدر الجذرى لآساسه بالفريبة سواء بالنسبة
للأرض أو السماء وبال حاجة الملحة إلى كيان ووطن وثقة وجذور :
« هناك صفة أنفرد وأتميز بها كلية عن جميع من أعرفهم . فكلنا
نعرف نماذج نمطية عديدة ليهود غربيين : ويقدر علمى فأنا أكثر
هذه النماذج تعبيراً عنهم ، أى ، أنى مع شىء من المبالغة ، لا أنعم
بلحظة هدوء أو سلام واحدة ، وأنى لا أمنح أى شىء وعلى أن
أستخلص لا الحاضر والمستقبل فقط بل والماضى أيضاً ، ومع أن كل
إنسان يحصل على نصيبه من الماضى بلا مقابل ، فعلى أن أستخلص
الماضى أيضاً ، وربما كانت هذه المهمة أشقها جميعاً » (٣) .

(١) أبحاث كلب فى « سور الصين » - الناشر : جاللمار - ص ٢٢٢ .

(٢) أبحاث كلب فى « سور الصين » - الناشر : جاللمار - ص ٢٧٠ .

(٣) خطابات إلى ميليتا من ١٩٤٨ .

مارس كافكا علاقاته الاجتماعية وأوضاعه كيهودى ، وعاشها داخل أسرته بعنق وكثافة فريدة . كانت علاقته بأبيه - ولم تكن شافه أو مرضيه - من اسباب زيادة التوتر بينه وبين الجالية اليهودية سواء من ناحية ممارسة الطقوس الدينية أو من الناحية الاجتماعية .

لم تكن خلافاته مع والده صورة لوجهات النظر التى عرضها اخصائيو التحليل النفسى بل كانت على عكس ذلك تماما . فبينما يرى المحللون النفسيون فى النزاع الأول بين كافكا وأبيه تجسيدا مسبقا لكل خلافاته التالية ، نرى نحن أن النزاع مع الأب يلخص ويضاعف من توتر علاقاته بالمجتمع .

يتمتع الأب فى الأسرة اليهودية بمركز مقدس . ولم يكن تصور كافكا للرب ناتجا عن تجربة حياته مع أبيه دون أن يدرك ذلك ، بل انه أسقط على شخص والده الصورة التقليدية لعلاقة الانسان برب التوراة الباطش . ومما أكد طابع هذه العلاقة حرص الوالد الشديد على ممارسة طقوس كان يحس كافكا فى قرارة نفسه بافتقارها الى أى مضمون أو كيان داخلى . وكان كافكا نفسه يعتبر ان التحليل النفسى ليس « سوى خطأ ميثوس منه وأن كل الأمراض النفسية المزعومة ... حقائق يؤمن بها الانسان المتأزم وأفكار راسخة يتمسك بها كملجأ يربطه بأى أرض أم : ولذا لا يجد التحليل النفسى أى شيء سوى أسباب أمراض الفرد عندما يبحث عن الأعماق الأصلية للأديان » (١) .

ومن الناحية الاجتماعية كان الصدام بين كافكا ووالده صدام ورجل أعمال عصامي كون نفسه بنفسه ، مع ابنه الشاعر . كان

(١) خطابات الى ميلينا ص ٢٤٧ .

كافكا يعتبر أباه نموذجا للرجل المتفوق عليه ولكنه لا يريد أن يكون مثله ولا يستطيع أن يكون ذلك . وقد مارس أول تجربة له مع الاستغلال والاضطهاد الاجتماعى فى المنشأة التى كان يديرها والده : « أصبح المحل فى حد ذاته يصيبنى بالغثيان ... وأذكر بوجه خاص أسلوبك فى معاملة المستخدمين .. كنت تسميهم الأعداء الذين يتقاضون أجرا ، وقد كانوا بالفعل أعداء لك ولكنك أنت الآخر ظهرت لى كعدو يدفع الأجور ، قبل أن يكونوا هم أعداء يتقاضون أجرا ... ولذا لم يعد فى امكانى تحمل المحل ، فهو يذكرنى بوضعى الشخصى ازمك وكان لا بد لى أن أنضم الى حزب المستخدمين ، (١) »

كان والده فى نظره صورة مصفرة للمجتمع الضاغط الذى يدفع الى الاحساس بالفقرية ويخلق شخصية الانسان . فالقرية عند الانسان نتاج مجموع العلاقات الاجتماعية وقد عاشها أول الأمر فى شكل علاقاته بأبيه : « حرصت المدرسة كما حرص المنزل على محو كل ميزة فردية لى ... كانا لا يعترفان بميزاتي الخاصة ، وكان كشفى عنها يعنى اما أن أكره المستبد واما أن أتجاهل تلك الميزات وأعتبرها غير قائمة ... ولكن اخفائى لاحظى مميزاتى كان يعنى أن أكره نفسى ومصيرى وأن أنظر لنفسى كاتسان شرير أو ملهون » (٢) . أما فيما يختص بوالده فهو يقول بعد تفسيره لاجباره على ممارسة « حياة بشعة مزدوجة جزئيا » : « لماذا أردت الخلاص من هذا العالم ؟ » لأنه « كان لا يتركنى أعيش فى العالم ، أعنى

(١) رسالة الى الأب فى « الاستمدادات لحفل زواج فى الريف » ص

١٧٨ ، ١٧٩ .

(٢) يوميات خلعة ، ص ٢٣٧ - ٢٤١ .

فى عالمه هو ، أما الان فقد اصبحت مواطننا فى عالم اخر ، لا بد وان يكون ارض كنعان ، ارض الامل الوحيدة بالنسبة لى لانه لا توجد ارض ثالثة للبشر » (١) .

وقد أسر كافكا لصديقه ماكس برود أنه ينوى أن يتخذ لكل أعماله عنوان « محاولة للهروب من دائرة الأب » . ومن السخف أن نعتبر أعماله مجرد وثائق للتحليل النفسى أولا لأن كل شيء يتم على صعيد الوعى الواضح ، على عكس ما يحدث فى حالة عقدة أوديب ، وثانيا لأن « دائرة الأب » تعبر عند كافكا عن الطريقة التى عاش بها لمدة طويلة علاقات الانسلاخ الاجتماعى وعلاقاته الدينية .

كانت صلاته بأبيه تعاني من نفس الازدواج الذى عرفه فى علاقاته مع المجتمع والدين : فهى علاقات قائمة على الحب والخوف وعلى التمرد والخنين .



كانت مهنة كافكا من عوامل اقحامه فى المجتمع مما زاد من حدة احساسه بالقرية وبازدواج شخصيته . فقد اشتغل ابتداء من عام ١٩٠٨ موظفا فى « مؤسسة التأمينات العمالية ضد الحوادث فى مملكة بوهيميا » .

وهكذا اتسقت حياته « المزدوجة جزئيا » مع تجربته المهنية وتعارضت معها فى نفس الوقت بشكل مؤنس : كان كافكا الموظف فى الجهاز البيروقراطى مجرد ترس من تروس تلك الآلة القدرية التى تطحن الانسان وتخنق ميزاته الفردية . وكان أداة للقرية من خلال عمله الذى يكفل له العيش ويقتله رويدا رويدا كل يوم .

(١) المرجع السابق ص ٥٤١ .

وكان يساهم بنفسه فى هذا التنظيم المجهول الاسم ، المعتمد على التسلسل الهرمى فى المراتب والمسويات . فهو يشارك فى التشغيل الى العيشى وغير المسئول لهذا الجهاز الذى يسحق البشر باسم قوانين عامة مجردة من الانسانية . كان كافكا يحس من البداية أن الدراسة القانونية التى عكف عليها عبارة عن عملية تعذيب ، فقال عنها : « درست الحقوق ، أى أنى أزهقت أعصابى تماما طوال الشهور التى تسبق الامتحان وتغذيت روحيا بنشارة . ومما يزيد الطين بلة أن هذه النشارة لاكتها من قبلى آلاف الافواه » (١) .

هذه القوانين المنفلتة والغريبة على الانسان ، وتلك الغربة التى يعيشها لا تعبر عن التعارض بين العام والخاص فحسب ، بل تفصح أيضا عن الصراع بين طبقتين . وكان كافكا يدرك ذلك . وقد شرح ليانوش ، صديقه ، نظام الغربة المميز للرأسمالية وهو نظام لا يتولد عن الناس ولكن عن المجتمع الرأسمالى ذاته . وقد قال لصديقه : « الرأسمالية نظام لعلاقات التبعية التى تتحرك من الداخل الى الخارج ومن الخارج الى الداخل ومن أعلى الى أسفل ومن أسفل الى أعلى . فكل شئ يخضع هنا لتدرج هرمى صارم ويرسف فى قيود حديدية . ان الرأسمالية وضع مادى ومعنوى أيضا » (٢) . وكافكا الموظف البيروقراطى يعانى من زيف وضعه داخل هذا الجهاز الكايت .

(١) خطاب الى الاب ، فى : الاستعدادات لخصيل زواج فى الريف ، ص ١٦٥ .

(٢) يانوش ، « كافكا قال لى » ص ١٤١ .

كانت البيروقراطية تبلور كل جوانب الغربة في المجتمع ولذا فهو يضطر دائما الى العصف على تقيض ما يمليه عليه ضميره ووعيه . وهو يكتب تارة تقريرا او مقالا يتعلق فيه مؤسسة يحتقرها (١) وتارة أخرى يرفض أو يتقاضى عن طلبات أو شكاوى يعلم تماما أنها على حق . كان يعمل في الادارة المكلفة بتقدير جسامه الحوادث ، فكانت تتراعى له من خلال كل ملف مأس إنسانية يعيشها عمال تنهشهم الآلات والقوانين وصور حوادث العمل واصابات الموت والأرملة ودعائز المكاتب التي تهتك الضحية وهي تبحث عن مستول وسط متاهات هذا المجتمع الغاهر والمجرد من الإنسانية . انه مجتمع يفرض القموض على العلاقة بين العامل والمكاتب كما يفرضه على العلاقة بين طالب العدالة والقاضي، وبين الحقيقة والقانون وأخيرا بين العمل ورأس المال .

وهكذا ظهرت أمام عينيه آلاف الصور للعلاقة الأساسية التي اتضحت له من قبل في المنشأة التي يمتلكها أبوه . وفي هذه المرة أيضا كان لا بد وأن ينضم الى حزب العاملين . وقد قال لصديقه ماكس برود : « يا لتواضع هؤلاء العمال ، انهم يلتمسون منا حقوقهم باستعطاف . انهم يستعطفوننا بدلا من أن يهلموا المؤسسة على رموسنا وينتزعوا حقوقهم » (٢) .

ظل رد فعله ضد هذه الأوضاع محصورا في نطاق التمرد عليها ، مما دفعه الى التردد على الأوساط الفوضوية التشيكية

(١) يوميات خاصة : كتابة مقال « كله مغالطات » ... في صف

مؤسسة أو ضدها ، ص ١٣١ .

(٢) ماكس برود ، « فراتز كافكا » (أفكار) ص ١٣٢ ، ١٣٣ .

(٣) ياتوش - « كافكا قال لي » ص ٢٦ .

وبالأخص على قائدهم كاشا • على أن رد الفعل عنده كان أخلاقيا
ودينيا أيضا مما عزز شعوره الباطني بالذنب « ماذا تتوقعون مني،
أنا من رجال القانون ولذا لا أستطيع أن أتخلص من الشر » (٣) •
وفي مجال الأدب ، اهتم كافكا بكل جوانحه بالأعمال التي
تتناول عالم العمال الذين تقهرهم الآلات وتعذبهم التشريعات ،
فقرا هرتزن وكروبوتكين ودستويفسكي وتولستوي وجوركي •

على أن تمرده القوضوي أو احساسه الميتافيزيقي بالذنب
لم يقوده الا الى أحلام الهروب من الدائرة اللعينة • وهو يحلم
أحيانا بالتأصل في العالم الحقيقي وبالأخاء بين الناس عن طريق
العمل اليدوي • وقد أفصح ليانوش في عام ١٩٢١ عن رأيه فقال
له : « العمل الذهني ينتزع الانسان من الجماعة الانسانية ، أما
الصنعة فهي تقوده على العكس ، نحو بقية البشر • ومن المؤسف
حقا أنني لم أعد أستطيع أن أعمل في ورشة أو حديقة •

وسأله صديقه :

— أترغب في ترك وظيفتك هنا ؟

فأجابه كافكا :

— ولم لا ؟

— وتترك كل هذا ؟

— أترك كل شيء من أجل الاحساس بأمان وجمال الحياة

الحسبة الغنية بمعانيها (١) •

وفي مرحلة أخرى من حياته ، في غضون عام ١٩١١ عثر كافكا

(١) يانوش — « كافكا قال لي » ص ١٥ •

على أحد أشكال الحياة الحقيقية عن طريق صداقته مع لوفى ، مدير إحدى الفرق المسرحية اليهودية • فوجد فى نشاط ممثلى الفرقه – الدين يعيشون على الكفاف ولا يرتبطون بأى شىء سوى فنهم – صورة النقاء الذى يبحث عنه بكل الحاح • وجدير بالملاحظة أن هناك رواية واحدة له تنتهى بخاتمة سعيدة وهى رواية « أمريكا » اذ تنتهى المغامرة الانسانية لبطلها كارل روسمان بالتحاقه بسيرك أو كلاهما حيث يلتقى بأمثاله من « المتبوزين » و « الأذلاء » الذين صورهم لنا دوستويفسكى على أنهم يعيشون فى فردوس جميل يؤدى فيه كل فرد الدور الذى حرّمته منه الحياة •

نقد استنفد كافكا نفسه فى كفاح لا نهائى ضد الغربة فى عقر دار الغربة نفسها •

ان الشعر نقيض العالم الذى يحاصره من كل الجهات •
والابداع الفنى نقيض الغربة •

فلنلق نظرة على اليوميات الفاجعة لهذا الانسان الممزق الذى يعانى من الازدواج :

« ان أوضاعى لا تحتمل لأنها تتناقض مع رغباتى وميولى الوحيدة ، وأعنى بذلك الأدب: الأدب هو كيانى ولا أريد ولا أستطيع أن أكون غير ذلك أوضاعى الحالية لن تتمكن أبدا من اغرائنى بل انها لا تستطيع الا أن تدمرنى وتقضى على تماما وهذا ما سيحدث لى عن قريب » (٢١ أغسطس ١٩١٣) كما يقول أيضا :

« انى لأعاني من شعور رهيب • فكل شىء مهياً فى أعماق نفسى لابداع عمل أدبى عظيم • وبالنسبة لى سيكون مثل هذا النوع من العمل بمثابة خلاص فعلى وانطلاقة حقيقية فى الحياة ، ولكنى

أقضى حياتي في المكتب وسط أكوام من الملفات البائسة وعلى أن أنتزع اللحم من جسدي ، وهو الخلق بأن يمارس البهجة . ، (٤ أكتوبر ١٩١١)

• محال أن اتحمل هذه الحياة أو بالأحرى استمرارها على هذا المنوال . فعقارب الساعات لا تتوافق مع بعضها والساعة التي تدق في جنباتي تجرى بسرعة شيطانية ، بسرعة غير انسانية على أي حال . أما الساعة الخارجية فتتحرك في سرعتها العادية المتقطعة .

يمكن أن تكون نتيجة ذلك شيئا آخر غير انفصال بين عالمين مختلفين أو على الأقل تنازعا رهيبا بينهما ؟ ، (١٦ يناير ١٩٢٢) .

• « انها حياة مزدوجة رهيبة حقا لا أظن أن هناك مخرجا آخر منها سوى الجنون » . (١٩ يناير ١٩١١) .

كان كافكا يبحث بشوق عارم عن التوصل في الحياة وعن الارتباط بجماعة اجتماعية وروحية . كان ينتنى ، بوصفه يهوديا الى شعب مختار والى شعب منبوذ ومشتمت في نفس الوقت . كان يشعر بأنه « ابن عاق » في مواجهة والده ، منبوذ من عالمه فلجأ الى داخلية نفسه التي تحولت شيئا فشيئا الى وطنه الحقيقي . وكان ممزقا بين مهنته بالنهار ، التي تحولت الى أداة في خدمة جهاز مميت ، وبين ميله في الليل الى عمل واع يؤرقه ويدوخه ، ويبدع فيه بالمادة التي حصل عليها من كوابيس الحياة .

كان يحن دائما الى الالتقاء ، الى « السعادة في ضجة الكائنات البشرية » ، (١) فراح يدعو بكل قواه الى « خدمة الناس بكل طاقة ممكنة » ، (٢) .

(١) خطابات الى ميلينا ، ٢ فبراير ١٩٢٢ ، ص ٢٠٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ١٢ فبراير - ص ٢١١ .

ويصبو هذا الانسان المنفى من كل مكان والغريب فى كل وطن ، الى المشاركة .

والحب هو الوسيط فى المشاركة وهو الشفيح أيضا .

كان هناك أولا حب أمه ، وقد تلمسه كافكا : « اننى أشعر كم تجاهد ... من أجل تعويض افتقادها الصلة بالحياة » (٣٠ يناير ١٩٢٢) .

لقد تحول « افتقاد الصلة بالحياة الى مرض قضى على كافكا وكان يعلم بتعويضه بالحب .

« لا أجد من يفهمنى فى شمول كيانى . لو كان هناك من يستطيع ذلك ، امرأة مثلا ، فسيكون معنى ذلك أن أقف على قدمي وأن أكون عندئذ عند الرب » (مذكرات ، ١٩١٥) . ولم تتحقق هذه السعادة الا فى السنة الاخيرة من حياته مع دورا ديمانت .

« المرأة ، أو بمعنى أدق الزواج ، هو مثل الحياة الذى يجب أن تفاهم معه » (١) .

ويقول كافكا أيضا : « الحب الجسدى يطمس الحب الروحي ولكنه لا يستطيع ذلك الا لأنه يحمل الحب الروحي فى طياته وبلا وعى منه » (٢) .

(١) ملازم من ١٦ صفحة ، (٢٣ يناير ١٩١٢) فى « الاستعدادات

لحفل زواج فى الريف — ص ١٠٥ .

(٢) يوميات خاصة من ٢٦٦ .

وكان الحب يعانى عند كافكا من الازدواج نتيجة الجدلية
المأساوية لحياته الداخلية : كان الحب يقربه من الحقيقة ويبعده عنها،
وكان شرطا للمشاركة وعقبة فى سبيلها ، وكان اغراء ينأى به عن
الهدف ووسيلة للوصول الى الهدف .

وقد وازن كافكا مرات عديدة بين المبررات التى تدعوه الى
الزواج أو الى رفض الزواج ، فى « اليوميات الخاصة » وفى
« الكراسات » . ونلاحظ دائما نفس التناقض فى معنى الحب فى
جوهر تفكيره .

ان السعى من أجل تحقيق الجوهر يتطلب العزلة ويستلزم
تجميع كل القوى الذاتية : « أنا فى حاجة الى العزلة وكل ما نجحت
فى تحقيقه ليس الا نتاجا للوحدة . انى أخاف الارتباط ، وأخاف
فقدان ذاتى فى كائن آخر لانى لن أصبح وحيدا بعد ذلك » (١٢)
يوليو ١٩١٣) .

ولكن خوفه الشديد من فقدان ذاته يقابله أمل مجنون فى
التأصل والارتباط بالمجموع . « لا أكون جسورا ، مقداما ، قديرا ،
ومنفعلا بشكل مدهش الا عندما أكتب . آه لو استطعت أن أكون
كذلك أمام الناس ، بفضل امرأة ! ... »

ويجرب الحوار نفسه وتطور الموازنة نفسها بعد ذلك بثلاث
سنوات : « عندما أكون وحيدا ، تكون كل قوى كتلة واحدة . وإذا
تزوجت ظلت بعيدا عن المشاركة وسلمت نفسى للجنون وتركتها
نهما للرياح .. » (٢٠ اغسطس ١٩١٦) .

والمرأة أقوى رباط بالجوهر ولكنها أقوى المغريات للابتعاد

عنه • ويتخذ أبطال روايات كافكا موقفا مزدوجا ازاء المرأة : فعى « المحاكمة » يتوقع جوزيف ك ••• أن تكشف له علاقته بلينى ، خادم الأستاذ هيلد المحامى ، عن سر القاضى • ولكن بمجرد تقبيله الرمزى لهذه اليد المصابة بعامة والتي تشبه مخالب طائر جارح ، فان لىنى تقول له : « انت ملك لى الآن » • وفي رواية « القلعة » يأمل المساح فى التقرب الى سادة القلعة عن طريق غرامه بفريدا ، فيبعده عنها فوشله فى تحقيق غرضه •

ولعل موقف كافكا المزدوج من الحب يعبر عن المواجهة بين موقفين أساسيين له ازاء الحياة وازاء الايمان أيضا •

والسؤال الآن : هل هو أقرب الى كيركجارد أو الى هيجل ؟
- فى الحالة الأولى ، تكون جهود الانسان - التى لا تقاس اطلاقا بعدالة الله - بلا قيمة ويكون كل ارتباط جسدى مجرد سخرية أو « تسلية » بالنسبة للحوار الجوهرى بين الذات المنعزلة وبين النسامى ، علما بأن كافكا قطع علاقته بخطيبته فيليس كما فعل كيركجارد مع رجيئا •

- وفى الحالة الثانية يكون الحب البشرى بالنسبة للحب الإلهى ، ككل أفعال الانسان الأخرى ، كالمتناهى بالنسبة للمتناهى وعندئذ يشكل المتناهى خطرا أكيدا يمكن أن نفقرز وأن نضيع فيه • ولكن اللامتناهى لا يتحقق أبدا الا من خلال المتناهى وتحقيق المتناهى هو الطريق الوحيد للوصول الى الشمول • وقد أحس كافكا مرتين بإمكانية الوجود الشامل وبإمكانية المشاركة من خلال حبه لفيليس ، وأمله الكبير فى ميلينا ومن خلال السعادة التى تحققت له بالقرب من دورا •

والقضية بالنسبة لكافكا ليست قضية مواجهة بين نظرتين
لاهويتين أو فلسفيتين ، ولكنها مأساة يعيشها بكل كيانه ووجوده .
ولذا فهو يقول تارة ليانوش : « الحسية تحرف أنظارنا عن
المعنى » (١) .

وتارة أخرى يكتب لميلينا : « أنا لا أحبك أنت ، بل أحب
ما هو أكثر من ذلك : أحب وجودى الذى يتحقق من خلالك » (٢) .

وفى سبيل البحث عن الوجود الأصيل ، يشكل الحب والزواج
تجربة لا بد من الانتصار عليها : فالسعادة لحظة من لحظات الحياة
ينجب اجتيازها دون التوقف عندها .

ومن الممكن أن يصبح الحب والزواج رابطة بالوجود الأصيل
ومن هنا يصبح كل تفسير وجودى لأدب كافكا ملفيا لأن الحرية عنده
تتحقق بالارتباط لا بالانفصال .

وقد عرف كافكا نفسه قائلا : « أنا بلا أسلاف ولا زوجة ولا
خلف ، تحركنى رغبة جامحة فى أن يكون لى أسلاف وحياة زوجية
وذرية » (٢١ يناير ١٩٢٢) (٣) .

(١) يانوش ، « كافكا قال لى » ص ١٧٥ .

(٢) خطابات الى ميلينا ص ١٠٩ .

(٣) نجد هذا المعنى نفسه فى يومياته الخاصة فى أول نوفمبر عام ١٩١١ ،
١٧ أكتوبر ١٩٢٢ ، ١٩ يناير ١٩٢٢ : « السعادة اللانهائية ، السعادة
الدائمة المحررة ، هى أن يجلس الإنسان بجوار مهد الطفل ، فى مواجهة
الأم . هذا الشعور لا يتوقف علينا اللهم الا اذا سمعنا اليه . أما شعور
الإنسان الذى لا طفل له فهو متوقف عليه ، وفى إمكانه أن يحدده .. كان سيزيف
اعزب » .

وهكذا ترتبط في شخصه بشكل وثيق واجهتا حقيقة واحدة وهي وعيه بضرورة عزله مع رغبته العارمة في الارتباط بحياة الجماعة الحقيقية : « انى متأكد تماما أن الزواج وتكوين أسرة وتقبل كل الأطفال الذين يولدون واثاحة الحياة لهم في هذا العالم المضطرب ومحاولة توجيههم بقدر الامكان ، هو أقصى درجة لما يمكن أن يبلغه الانسان » (١) . وتعتبر قصة « أحد عشر ابنا » القصيرة عن حنينه الى أسرة أبوية .

لم يتمكن كافكا من انجاز هذه المهمة الأولية لأنه كان يعتبر نفسه عاجزا عن التوصل في الحياة ، الذي يتيح له امكانية تكوين أسرة . « الزواج يفترض ... الثقة بالنفس » والا فانه يؤدي الى « اضافة عزلة جديدة الى العزلة القائمة ، فلا يخلقنا وطنا بل سجننا » (٢) .

ومن هنا يكتسب انفصاله عن خطيبته معنى خاصا على نقيض معنى انفصاله برنيقة (برينيس) . كتب كافكا في احدى صفحات يومياته : « كنت أحب فتاة وكانت تحبني ومع ذلك كان لابد وأن أصجرها » مما يذكرنا فورا بكلمة تاسيت « بالرغم منه وبالرغم منها » وبتراجيضية راسين . والواقع أن وطأة العالم وارتباط الانسان بسلطته وبواجباته وبكل ما يؤصله في الحياة الاجتماعية

(١) خطاب الى الأب في الاستعدادات لحفل زواج في الريف « ص ١٠٦

(٢) خطابات الى ميلينا ، ص ٢٦٥ .

وفى قيمها المقدسة هو الذى أدى الى انفصال تيتوس عن برنيقة (١) .
أما ما يفصل - على العكس - بين كافكا وخطيبته ، فهو احساسه
بأنه يطفو فى فراغ ، بلا جذور وفى مواجهة العدم .

وهو لا يستطيع أن يستمد القوة الضرورية لتأسيس حبه
الا من خلال المشاركة مع الجماعة الاجتماعية ، أى ما يفتقده بالذات:
« ان العلاقة مع الشبيه علاقة مع الذات وعلاقة بالجهد . انها علاقة
صلاة ، والانسان يستمد قوة جهده من الصلاة » (٢) .

وقد عمق التناقض الفاجع بين العزلة والحب الهوة السحيقة
المحفورة فى لب حياة كافكا نتيجة وضعه الاجتماعى ونتيجة
تخالفاته مع والده وللغربة التى يعانىها من التناقض بين مهنته وبين
اهتماماته الأدبية .



لقد تجسدت هذه المأساة بشكل مادى وسأقت كافكا الى
المرض والى الموت . وقد قال : « لقد مزقت نفسى بنفسى ... فهذا
العالم الذى تمثله فيليس ، وأنا ، مشتبهين فى صراع ، لن يكون
له حل وكلانا (أى العالم وكافكا) يشترك فى تمزيق جسدى » (٣) .

(١) احب الحاكم الرومانى تيتوس الاميرة اليهودية برنيقة واراد ان
يتزوجها الا أنه اضطر الى اعادتها الى مسقط رأسها « بالرغم منه وبالرغم
مها » حتى لا يثير غضب الشعب عليه (المترجم) .

(٢) يوميات خاصة ، ص ٢٢٢ .

(٣) يوميات خاصة ، ص ٢٢٣ .

وزادت الخطبة من حدة الصراع الميت وكان كافكا يعنى ذلك تماما فكتب فى ١٥ سبتمبر عام ١٩١٧ ، عقب ظهور أول أعراض المرض عليه : « اصابة الرئة ليست سوى رمز لذلك الجرح الذى يسمى التهابه فيليس والذى يدعى عمقه الغائر : التبرير » (١) .

وقد أعلن فيما بعد لميلينا : « آلام الرئة ليست سوى طفق الآمى المعنوية . أنا مريض منذ أربع أو خمس سنوات ، منذ الخطبتين الأوليين » (٢) .

عاش كافكا فى توتر دائم بين القلق والخوف . كان الخوف ينتابه حتى أعماق كيانه وكان يشعر بعيب المسئولية الملقاة على عاتقه ، مسئولية حمل رسالة الحقيقة ومسئولية عجزه عن توصيلها . وقد قال : « يعيش أغلب الناس بلا وعى بمسئوليتهم الفردية ، وأعتقد أن هذا هو أساس شقائنا ... وتتمثل الخطيئة فى النكوص عن أداء الرسالة . الاثم هو عدم الفهم والتعجل والاهمال . ومهمة الكاتب هى توصيل ما هو منعزل وزائل الى الحياة الأبدية وتحويل ما هو مجرد مصادفة الى أمر متفق مع القانون . ان رسالة الكاتب رسالة نبوية » (٣) .

واحساس كافكا بمسئوليته الشخصية بعيد المدى فهو يعتبر نفسه مكلفا برسالة نبوية وان كان يحس بأنه نبي عاجز أى نبي خاطيء : « انه تفويض ، وطبيعتى تملى على النهوض به مع أن أحدا لم يكلفنى به . وانا لا أعيش الا فى هذا التناقض كما لن

(٢) المرجع نفسه ص ١٨٢ .

(٣) خطابات الى ميلينا ، ص ٦١ .

(٣) يانوش ، كافكا قال لى ، ص ١١٩ و ١٦٢ .

أستطيع أن أعيش إلا به ، وذلك لأنى ككل انسان آخر لن أموت
الا من خلال الحياة ، (١) .

ورسالة النبى هى اصدار الوصايا . اما كافكا فليس الا
نبيا سلبيا يكشف لنا عن فوضى هذا العالم وعيبه الدفين ولكنه
يعجز عن ارشادنا الى ارض المعاد . وهو يعانى وطأة هذا العالم
الذى ينبذه ولا يعترف به ، ولا يستطيع أن يرسم طريق الخلاص
من الفوضى . ان قيام الفوضى بمثابة اتهام وادانة للعالم « لا تصبح
الانسانية مجرد كتلة قاتمة لا شكل لها ومحرومة من اسمها الا
اذا انفصلت عن الشريعة التى تكسيها شكلا محددا . وعندئذ
لا يكون هناك عال أو دان وتنحط الحياة لتتحول الى مجرد وجود
فلا تكون هناك دراما أو صراع بل مجرد استهلاك للمادة
وافلاس » (٢) .

وهذا العالم المهجور يسير ببطء نحو الفناء . . . ويستطرد
كافكا قائلا : « هذا العالم ليس عالم التوراة أو عالم الديانة
اليهودية ، ولكنه لا يستطيع أن يدلنا على الاله الذى يملك عكس
هذه الحركة ليسير به قدما .

ولا ينعم الانسان بالنوم الهادئ الا اذا تناسى واجباته .
ولكن « من ذا الذى يعرف واجباته بكل دقة ؟ لا أحد . ولذا نشعر
جميعا بوخزات الضمير فنهرب منه بالاسراع بقدر ما يمكن الى
النوم . . . وربما كان أرقى ليس سوى خوف من ذلك الزائر الذى
أدين له بحياتى . . . وربما تخفى خوفى العظيم من الموت وراء ذلك

(١) يوميات خاصة ، ص ٢٢٢ .

(٢) يانوش ، كافكا قال لى ، ص ١١٩ و ١٦٢ .

الأرق • وربما كنت أخشى أن تهجرني روحي أثناء النوم وتمجز
عن العودة • وربما كان أرقى نتيجة شعوري بالاثم والخوف من
أن أفاجا بالحساب • وربما كان تمردا على الطبيعة ... والاثم هو
جذر كل مرض ، واليه يرجع السبب في حتمية فناننا ، (١) •

ظل كافكا المصاب بالأرق ، انسانا يقظا يدعو الناس الى
اليقظة وان أدى ذلك الى هلاكه المنتظم • لقد واجه النوم الذي
لا يعرف أحلام الغربة ، بأحلام لا تعرف السبات الى أن توارى •

تلك هي تناقضات عالم كافكا وتناقضات حياته التي قضت
عليه •

هل نحن بصدد انسان استثنائي لا تتعدى شهادته الاطار
الفردى ؟ أتكون أعماله الأدبية مجرد انعكاس لحالة فكرية عند
فنان اجتماعية ذائوية ، أو بالأحرى انعكاس لقلق برجوازية صغيرة
مهتدة فى مراكزها ومستقبلها ، تحول قلقها الى ميتافيزيقيا مطلقة؟

لا شك أن كافكا شخص استثنائي • غير أننا قد نقصد
بذلك كونه شاعرا • فالشاعر يكون دائما أضعف وأصغر من
المتوسط السائد فى المجتمع • ولذا فهو يحس أكثر من غيره وبعمق
أكبر ، كثافة وجوده فى العالم ، (٢) •

ولا شك أيضا أن مفهوم كافكا للعالم متأثر بظروف طبقته
ومحدود بأفاق تلك الطبقة ؛ ومحكوم بتناقضات وترددات لا نهاية

(١) ياتروى ، كافكا قال لى ، ص ٦٤ و ١٢٧ •

(٢) المرجع نفسه ص ١٧ •

لها • وهذا الوضع يحول دون كفاح كافكا ضد الغربة بتركيز الهجوم على أسبابها • على أن أوضاعه نفسها لا تسمح لكفاحه بأن يزيد عن اشاعة النائم بيده ليطرد رؤيا • ولكن القوة التي يتعرض بها لكابوس عالم الغربة والوضوح الذي يميز تصديده لانتقال ذلك العالم الخائى ، يسمح لنا بأن نلمح من خلال ذلك امكانية قيام عالم جديد ، ويوحى لنا بحاجة عارمة الى مثل هذا العالم • وهو يقنم لنا أشياء لها مغزى دون أن يدعى الايحاء لنا بنظام ميتافيزيقى يحكم « وضع الانسان » ولكنه يتجاوز الفرد والطبقة ويصل وعيا بالقانون العميق لعصرنا ولو فى شكل منسلخ •

ان التساؤلات التي تثيرها أعمال كافكا حول مصير الانسان لها قيمة اعترافات فتى العصر الذى نعيش فيه •

ويتساءل بطل « أبحاث كلب » : « أكنت وحيدا حقا فى أبحاثى هذه ؟ » ، ويقول « بطل المحاكمة » : « أنا لا أتكلم عن نفسى وانما أتكلم من أجلهم » • ويؤكد بطل « سور الصين » : « انى أتكلم باسم الأعداد القليلة » والمساح فى « القلعة » يرفع مطلباً يسعى اليه سكان القرية ويلتفون حوله ، بالرغم من عوامل الشك والخوف التي يثيرها هذا المساح فى نفوسهم • وفى الصفحة الأخيرة من المحاكمة وفى لحظة تنفيذ الحكم فى جوزيف ك • • تفتح نافذة « كما لو كانت ضوءاً متدفقا » ويومئ رجل للمحكوم عليه • وهنا يتساءل كافكا « من كان هذا الرجل ؟ هل كان يريد أن يساعده ؟ هل كان وحده ؟ أم كان نحن جميعا ؟ »

يرفض كافكا الأوضاع التي تمل عليه أن يكون مجرد شئ ويأبى الأوضاع التي تحكم عليه بالغربة • وهو لا يقبل أن يكون

مثل « اودراديك » أى انسان الى مخيف ، بل يطالب بكل الأبعاد
الانسانية للحياة •

انه رجل على غرار جوزيف ك •• فى « المحاكمة » ، ومن
طراز المساح فى « القلعة » ، لا تنبيه العقبات ولو ظلت تتراكم
أمامه الى الابد •

انه انسان مصر على « ايضاح الغايات النهائية » ولا يقبل
الحكم على الأشخاص والمؤسسات وعلى تصرفاته هو نفسه ، بالمعايير
التقليدية المكلفة بل يرى لزاما أن يواجهها بالغايات النهائية •
انه انسان لا يتراجع ولا يعتبر يأسه من الأوضاع الراهنة
مبررا للاذعان • انه يبحث عن مغزى كل شئ بايمان لا يتزعزع
فى امكانية قيام وجود عادل ونقى ، متمشيا مع الشريعة العظمى
للبشر ، ومتفقا دائما مع السعى الى الصحة والعظمة والحياة •

ان كافكا الانسان الرياضى ، الفارس المتمرس على التجديف
والسباحة ، لا يبحث عن الجانِب المظلم فى الحياة • وهو يعلن فى
« الكراسات » للانسان الرائع الذى تأصلت جذوره فى الوجود
وللمواطن الحقيقى فى أرضنا : « لا تأس حتى ما أنت غير
يأس منه ، أنت تتصور أنك وصلت الى نهاية امكانياتك ، ولكن
ها هى قوى جديدة تهرع نحوك • وهذا هو ما يسمى حقا
الحياة •••

« عرض نفسك للأمطار ودع السهام الفولاذية تخترق جسدك
••• ولكن ابق مكانك برغم كل شئ » ، انتظر واقفا ، فلا بد وأن
تغمرك الشمس فجأة وبلا حدود •
ترى : ما هى تلك الشمس التى عرف كافكا كيف يحافظ
عليها برغم التناقضات المميتة فى حياته وعالمه ؟

العالم الداخلى وازدواجاته

عالم كافكا هو عالم الغربة ، عالم النزاع ، عالم الانسان المزدوج . وهو أيضا العالم الذى يفقد فيه الانسان وعيه بذلك الازدواج فيستسلم للسبات . ان قوام العالم الداخلى لكافكا هو الاحساس بانتمائه الى عالم الغربة وبانغماسه فيه وبرغبته المتأججة فى ايقاظ النيام ليعرفوا الحياة الحقيقية .

وهناك قطعة مبتورة بعنوان « ظلمات » ترسم هذه الرسالة التى كرس نفسه لها : « ليل بهيم ... ينام حوله الناس . يا لها من مهزلة ضئيلة . ويا له من وهم ساذج . أيشعرون بالظلمانية مجرد أنهم ينامون على أسرة متينة وتحت سقف صلبة ، يتمرغون فوق الحشايا والملاءات وتحت الأغطية ! والواقع أنهم لا يزالون متجمعين فى صحراء ، فى معسكر تجتاحه الرياح ، كما كانوا فى الماضى وكما سيحدث فى المستقبل . ان اعدادهم لا تحصى ، انهم جيش بأسره ، انهم أمة تمشى على أرض راسخة وتحت سماء باردة ... أما أنت فلا تزال تسهر ، أنت واحد من الحراس اليقظين ، ترى عن قرب على ضوء الشعلة التى تحملها ، النار المشتعلة تحت

قديمك ... لماذا أنت ساهر ؟ يقال انه لا بد أن يسهر أحد !
لا بد من ذلك فعلا ، (١) •

ويحاول كافكا التغلب على هذا الازدواج الموضوعى بالتزام
واحد •

فمهمته كائنسان هي محاكمة الأوهام الباطلة ونزع النقاب
عن أسطورة النظام القائم وإيقاظ الرغبة عند كل فرد في قيام
قانون حي •

وعليه أن يبدأ أولا بوعيه الواضح بازدواج شخصية الانسان
وبالجمود المخيف الذى يقف في وجهه من يدعو الى اليقظة •

فجوزيف ك ... بطل « المحاكمة » نموذج للانسان المزدوج •
فوظيفته تحدده من الناحية الاجتماعية ، فهو « مفوض » • ولما كان
النظام الاجتماعى مجرد صورة كاريكاتورية مشوهة وكاذبة لنظام
آخر انساني أو كوني أو الهى • فان وظيفة أو مهنة جوزيف ك ...
تكتسب أيضا مغزى مزدوجا : فهو مزود ببعض السلطات
فى ذلك العالم الزائف المنسلخ ، أى أنه ترس فى القدر البيروقراطى
الذى يطحن الانسان ، شأنه فى ذلك شأن كافكا الموظف فى جهاز
حكومى آلى للتأمينات • ولكن البطل يحمل أيضا • مثله مثل كافكا ،
تفويضا آخر من العالم الحقيقى • وهذا التفويض لم تمنحه له أى
سلطة معروفة • وهو متهم بل ومذنب لأنه رسول عاجز عن اثبات
صحة مصدر الرسالة التى جاء بها • وسيتحكم من الآن فصاعدا
فى أعماله وفى حياته ، احساسه بهذه الخطيئة الأولى ، خطيئة عدم

(١) ظلمات في « سور الصين » الناشر : جاليمار ص ١٧٤ •

الحصول على تفويض معترف به • فلن يهدأ له بال حتى يعثر على قاضيه وحتى يبرى نفسه •

وليس هناك ما يمكن أن يعاب على جوزيف ك ••• من وجهة النظر الاجتماعية • فهو موظف مستقيم وبورجوازي محترم واستقراره مضمون في عالم تحدده أبعاد النظام القائم •

على أنه يتساءل ذات يوم ، وهو يمارس حياته العادية الهادئة التي يوفرها له الوضع المألوف ، عن شرعية وجوده وعن الغاية النهائية التي تسوغ هذا الوجود • وهكذا ظهر شرح عميق في حياته (١) ولن يكف هذا الشرح عن الاتساع ليتحول الى هوة سحيقة كلما أعاد النظر في الواقع المحيط به •

لقد أصبح متهما في ذلك العالم لأن مجرد تعرفه على بعد اضافي له ، بعد انساني أو الهى ، أدى الى ابطال قيمة كل القوانين وكل الأخلاقيات المتعارف عليها • وترنحت كل عدالة ، سواء كانت عدالة دنيوية أو سماوية • وبدأ كل شيء في تلك العدالة مقرزا : فبضربة واحدة من عصا مسحرة ، تحولت المكاتب الملحقة بالمحكمة الى أكواخ وأصبحت المحاكم نفسها حيا يعيش فيه الدجالون • وصدرت الأحكام الخفية في سراديب ، على لسان قضاة لا يراهم أحد ، فلا يصل منطوقها أبدا الى التهم •

(١) هذا ما حدث أيضا مع الكلب عندما تسائل عن علة وجوده : « لقد تغيرت حياتي ••• لقد اكتشفت شيئا بسيطا وأنا أنظر اليها عن كثب : كان هناك دائما شيء على غير ما يرام ، نوع من الضيق » الى أن جاءت لحظة « خرجت لهم فيها بأستلتي بكل غطرسة وبأعلى صوتى وسط الجلبة » - عن « أبحاث كلب » في صور الصين ، ص ٢٢١ و ٢٢٨ •

وعندما استيقظ النائم اختفت كل الزخارف الزائفة لقصر العدالة وكل الأرواب الأرجوانية التي يتزين بها القضاة ، ولم يعد لها وجود الا فى الصور الشخصية الخيالية التي رسمها المصور تيتوريللى ، فرمز فيها الى العدالة بعملية مطاردة للانسان .

وقد أفسد مساح « القلعة » هو أيضا البهجة الخادعة . فهو يقيس الأراضى ولكنه يسمح أيضا عالما لا يتقبل أن يعاد النظر فى مقاييسه . انه مساح عالم لا نعرف له مقاييس أو معايير ولذا لا يعترف أحد بصفته ، فيقول له العمدة : « لسنا فى حاجة الى مساح . لن تجد هنا أى عمل تقوم به . فكل حدود أملاكنا الصغيرة محددة وكل أرض هنا مسجلة وفقا للقوانين . لا يحدث عندنا أى تبادل فى الملاك : أما خلافاتنا البسيطة حول الحدود فنحن نضيفها فيما بيننا . ما حاجتنا اذن فى هذه الحالة الى مساح » (١) .

فى عالم « الملكية » هذا ، يكون كل شىء مسجلا بدقة ، وكل انسان محصورا الى الأبد فى الحدود المرسومة له ، وسواء كان هذا الانسان مالكا أو قنا أو موظفا فان كل محاولة تجرى من أجل نقل علامات الحدود من أماكنها تعتبر عملا هداما يثير الريبة والغضب . ولا مكان فى هذا العالم المجدد لمساح ولذا تلفظه القرية . فعلم « العندية » يرفض القياس وعالم « الكينونة » لا مقاييس له . ولكن المساح يتمتع بجاذبية خاصة . فبالرغم من

(١) القلعة ، ص ٧١ .

أنه خارج على قوانين القلعة والقرية الا أنه يجسد فى شخصه آمال الأحياء منذ آلاف السنين . وهو يذكرنا بلىنى ، خادم المحامى فى « المحاكمة » التى تلاحظ أن « كل متهم وسيم » فهذا المساح يثير الريبة والخوف ، ولكنه فى نظر المستسلمين للسبات والقائعين بحالهم ، أشبه بمبشر بحياة جديدة تحيط به هالة من الضياء والغموض .

ولا تظهر المقاييس الحقيقية للأشياء الا بنظرة منه . فبمجرد ظهوره تتمزق الزخارف السطحية وتتكشف الحقائق الساخرة خلف الأبهة الظاهرية والأسطورية : « واصل ، » كـ « السير فى طريقه وعيونه مصوبة نحو القلعة » ولكن ظنه خاب عندما اقترب منها . لم تكن هذه القلعة فى نهاية الأمر سوى مدينة صغيرة بائسة ومجموعة من العشمى الريفية التى لا تتميز عن بعضها . . « بل ان القلعة نفسها ، لا تحتل المقارنة ببرج الأجراس المتواضع فى قريته التى ولد فيها : « كان برج الأجراس واثقا من نفسه ، يرتفع فى خط مستقيم بلا أدنى تردد . . وبالطبع كان البناء دنيويا – فهل نستطيع أن نبني شيئا غير ذلك – ولكن غايته كانت أعلى من مجموعة الأكواخ ، وكان تعبيره أسطح وسط الأيام الحزينة والعمل اليومى الرتيب . كان البرج . . متميزا بشئ غريب وكان ينتهى بما يشبه منصة ذات زخارف غير منتظمة ومتهدمة كانها أسنان منقوشة فى السماء الزرقاء رسمتها يد مرتعشة أو يد طفل مهملة . ويخيل للرأى أن البرج ساكن بائس أجبر على الإقامة فى أقصى غرفة فى المنزل ، فحطم السقف ورفع نفسه ليظهر أمام العالم ، (١) .

(١) القلعة ، ص ١٤ و ١٥ .

وكافكا. تقيض للساحر . فهو لا يحول الكوخ الى قصر او
الاسمال الى ملابس أميرة ، بل يجرى التحولات في الاتجاه العكسي .
ف عندما تواجه الأوهام البراقة بمطالبها بتسويغ غاية وجودها
فانها تتمزق وتتهاوى وتكشف بعريها عن حقيقة بانسة تبعت على
القلق .

وعندئذ يتخذ هذا العالم مسالك خيالية بعد أن كان فى
تصورنا عالما حقيقيا . وقد قال كافكا لصديقه يانوش : « المحاكاة
عبارة عن شبح ظهر فى الليل .. وهى ليست سوى ادراك
للانتصار المحقق ضد الشبح ، ومن هنا فهى تأكيد للانتصار » (١) .
والقائمون بأكثر الأعمال اتساما بالطابع الرسمى ، ابتداء من
القاضى حتى الجلاد ، ليسوا فى وسط عالم الغربة سوى دمي أو
« مشخصين » من الدرجة الثانية . وقد رسم كافكا الشخصين
المكلفين بتنفيذ الاعدام فى ملامح مهرجى مسرح براغ . ويقول ك .
لنفسه : « لقد أرسلوا لى ممثلين قدامى . انهم يريدون التخلص
منى بإبخس ثمن » وقد سألهم : « فى أى مسرح تمثلون ؟ »
فتساءل أحدهما : مسرح ؟ ، وهو يوجه أنظاره نحو زميله يرجو
منه النصيحة . فتصرف الآخر كأنه أبكم يحاول التغلب على عصيان
لسانه . وقال جوزيف ك . . . فى نفسه : « لعلهم غير مدربين
على الاجابة على الأسئلة » (٢) .

ان الانصهار الرائع بين المعنى المقصود والحقيقة الانسانية
والشكل ، يعبر عن وضوح رؤية كافكا للعالم المحيط به بكل
أساطيره المقتنة : فالكلفون بتنفيذ « مالا يقبل الفناء » ، بتنفيذ

(١) يانوش ، كافكا قال لى ص ٣٠ .

(٢) المحاكاة ، ص ٣٦٠ .

القانون الداخلى للعالم السياسى والاجتماعى ، القانون الكونى للنظام الالهى ، القانون الشامل ، سواء كانوا قضاة أو كهنة ، هؤلاء المكلفون مزودون بتفويض من سلطة أو من دين . وقد طوى النسيان وشوه منذ زمن بعيد المفزى الانسانى أو الالهى العميق لذلك التفويض . ولازال هؤلاء قائمين على الطقوس نفسها بعد أن تجردت من مضمونها ، كآى يبروقراطيين طغاة ضيقى النظرة .

ويهيم الانسان وحده فى المتاهات المقفرة لعالم تزدهر فيه عمليات التحريف الساخر والمهين للقانون . والحياة فى عالم الموت لا تقل استحالة عن الحياة فى عالمنا . ففى قصة « ضيف عند الأموات » يظل الزائر انسانا أجنبيا يسير دون أن يتمكن من التوقف فى عالم أسقطت عليه الأوضاع نفسها ، والوظائف نفسها ، القائمة فى الحياة والتي تدعو الى السخرية والاستهزاء . وعلى العكس من ذلك فإن الميت فى « جراكوس القناص » يتمكن من بلوغ شاطئ الأحياء ويرتد اليه دائما كلما ابتعد عنه .

وهكذا يسود تجاهل الفرد وتجاهل الشخصية فى هذا العالم وفى العالم الآخر أيضا . ففى عالم الموت يسود صمت مطبق هائل يتخلف عن افتقاد الرب . وفى الأرض تموج كائنات لم تعد بشرا لأن عجلات الغربة سحقته .

قدم لنا عالم كافكا نماذج صارخة لعبث الحياة عندما تفتقر الى غاية أو قانون ، فى صورة الحيوان الغريب الذى يهيم فى المعبد كتعبير ساخر عن العقائد المندثرة والطقوس المجردة من مضمونها الأصلى وفى صورة ضابط مستعمرة الأشغال الشاقة العاجز عن تقديم تفسير لتشغيل آلة التعذيب وفى صورة جارس خط سكك الحديد فى « كالد » ، وهو خط لا يوصل الى هدف .

أما القانون بوصفه مبدأ داخليا حيا قادرا على التحكم في الوجود الانساني الحقيقي فقد حجبه جهاز بشع قوامه المجتمع والدولة والكهانة .

وتتمثل ملحمة كافكا في محاولة الكشف عن مغزى الحياة المفتقد والمنزوى في غياب النسيان ، من خلال تجاوز النظام الاجتماعي والديني الزائف الذي يحاول أن يبدو كنظام انساني .

فالمجتمع بقوانينه ، والدين بشعائره وعقائده الثابتة ، ما كل منهما الا رماد بارد يتعين علينا أن نبحث تحته عن الشعلة الأصلية . وعلينا أن نتفهم الشمول الحي لأننا سنكتشف بواسطته معنى وحياة كل التفاصيل والحقائق . وفي أعمال كافكا تتردد الدعوة الى الطموح في الشمول الحي ، مع كل صرخة موجهة يوحى بها اليه كل انسان يعاني من التفتت والتمزق والوحدة ويتحول الى مجرد حطام أو رماد . ويظهر هذا الطموح أحيانا في شكله الايجابي على صفحات اليوميات الخاصة والكراسات : « الحياة معناها أن نكون وسط الحياة وأن نرى الحياة بالنظرة التي خلقناها بها . لا نستطيع أن نعتبر العالم طيبا الا من المكان نفسه الذي تصورناه له » . (١) ويظهر هذا الطموح الى الشمول الحي باضفاء جزالة غريبة على أسلوبه في فلتات نادرة من أعماله عندما يشير الى الأمل الكبير في التمكن من النظرة العامة الشاملة . فهو يكلمنا في « سور الصين » عن « الجموع التي تبحث بكل وسيلة عن الوحدة من أجل غساية واحدة » وعن سعى كل فرد الى أداء « المهنة الصغيرة التي كان يضطلع بها كل منا داخل البناء الكبير » . ولذا تتجه كل الأنظار

(١) ملازم من ١٦ صفحة في « الاستعدادات لعفل زواج في الريف » ص

وكل آمال الرجال نحو قاعة المجلس الكبير : « أين يوجد المجلس ؟
من هم أعضاؤه ؟ لا أحد يدري لكى يقول لنا ! ففي هذه القاعة كانت
تدور كل الأفكار وكل آمال الرجال ، كما كانت تلف فى دائرة
عكسية كل الانجازات وكل غايات الانسان . على أن روعة العوالم
الالهية كانت تنعكس من خلال النوافذ على الأيدى المهيبة لقادة
المجلس وهي ترسم الخطط (١) » .

وفى مناسبة أخرى يتكلم كافكا عن « السعادة فى الاحساس
بالتوافق التام مع النهار المشرق » .

وفى مراحل مختلفة من حياته ، تفتحت أمام عينيه طرق
مرسومة من قبل . فقد وضع فى عام ١٩١٨ مشروعا « لجماعات
عاملة غير مالكة (٢) يرسم الخطوط العامة لجماعات الكيبوتز فى
دولة اسرائيل المرتقبة . وكان يواظب فى نهاية حياته على دراسة
اللغة العبرية بكل جدية ، وانضم بتأثير من دورا ديمانت ، الى
حركة « الحاسدية » وهى مذهب متصوف يقول ان الانسان يكتشف
بالتأمل الداخلى أن الله موجود فى كل شيء وأن لا شيء لا يتواجد
فيه . وقد ظهرت بوادر هذا التصوف فى كراساته اذ يقول :
« لا داعى لأن تخرج من مسكنك . امكث أمام المنضدة واستمع ، بل
لا تستمع واكتف بالانتظار فى مكانك ، بل لا تنتظر واكتف بالبقاء
على انفراد ، صامتا . فسيأتى العالم اليك بنفسه لكى يحسر
النقاب عنه وسينتابه الدهول ولن يستطيع الا أن يتلوى
أمامك (٣) » .

(١) سور الصين ، الناشر : جاليمار ص ١٠٤ .

(٢) الاستمدادات لحفل زواج فى الريف ، ص ١١١ .

(٣) ملازم من ١٦ صفحة ، ٢٦ فبراير ١٩١٨ ، فى « الاستمدادات لحفل
زواج فى الريف » ص ١٠٩ .

على أن محاولة التجسيد الاجتماعي للصهيونية أو النورانية الداخلية للحاسدية ، لم تستطع أن تقود حركة كافكا نحو التأصل الحقيقي سواء في المجال الديني أو الدينى .

فهو يصطدم في كلتا الحالتين بالمعضلة التي يواجهها مساح « القلعة » : اما أن يندمج في سكان القرية فيعمل ويتزوج ويفرق معهم في خمود الغربة ، واما أن يظل يطالب ، بلا جدوى باجابة على السؤال الذى وجهه من قبل الى القلعة : ماهو وضعه الحقيقي ؟ ما هو النظام المفروض عليه اتباعه ؟ ما هى الغاية النهائية للحياة؟ .

ظل المساح موزعا بين السماء والارض ، بين القلعة والقرية ففقد كلا منهما : حرفة السؤال الملح الذى لم يكف عن توجيهه الى القلعة عن ماهيته الاجتماعية ومهمته الانسانية ، اما ارتباطاته بالقرية فقد حالت بينه وبين اكتشاف الكلمة السحرية التى تفتح له أبواب القلعة . وهو متردد بين السماء الخاوية (القلعة) والارض الميتة (القرية) وسيظل متارجحا بينهما حتى يموت دون أن يحصل على جواز الإقامة في الوجود ولا على الاعتراف به كمساح .

أما حكاية المهاجر في رواية « أمريكا » فهي استمرار في تأمل القضية نفسها ، أى قضية التأصل في «العالم الجديد» بعد التجارب السابقة التى نستطيع أن نسميها « مجموع اخفاقات الانسان » ، وهو مجموع لم يكتمل بعد .

تتمثل مشكلة كافكا في اكتشاف نقطة التقاء الخاص بالعام والتقاء الفرد بالمجموع ، أى في الكشف عن الموهبة الوحيدة لكل فرد وعن مكانه الحقيقي وسط الجماعة ، والعمل وفقا للقانون الذى يحدد وضعه .

يقول المساح : « اعتقد أن هناك شيئين يجب أن نميز بينهما :
أولا ما يحدث داخل الإدارات وما هي الدوافع التي تجعلها تفكر على
هواها بهذه الطريقة أو تلك ، وثانيا شخصي أنا ، شخصي الحقيقي
الموجود خارج المكاتب والذي تهدده المكاتب بأذى جنوني ، حتى
اني لا أستطيع أن أصدق أبدا حقيقة خطورته » (١) .

يريد كافكا أن « ينقذ » الخصائص الفردية لكل شخص من
كل من البيروقراطية الدنيوية والسماوية . « لا يمكننا أن نصقل
الى الرب الا بشكل فردي . فلكل منا حياته الخاصة والهه الخاص
الذي يدافع عنه ويحكم عليه . أما الكهنة وطقوسهم فليسوا سوى
عكاكات الروح المصابة بالشلل » (٢) .

وفي ظل الفردية العميقة الجذور التي يدعو اليها كافكا من
خلال جدلية العلاقة بين الخاص والعام ، فإن الله لا يتمثل للانسان
الا في شكل فردي . وهو يقول في هذا الصدد : « سيظهر المسيح
عندما يصبح من الممكن تحقيق الايمان الفردي الكامل » (٣) .



هل يمكن الحفاظ على الخصائص الفردية بالانطواء على
الذات ؟ هناك قصة صغيرة بعنوان « البحر » تجيب على هذا السؤال
القلق وتعتبر عنه أكثر مما تعتبر ثلاثية العزلة المتمثلة في « المحاكمة »
و « أمريكا » و « القلعة » التي نشرت بعد وفاته .

تنطوي الدابة المنطوية تحت الارض في جحر « عنديتها »

(١) القلعة ، ص ٧٨ .

(٢) يانوش ، كافكا قال لي ، ص ١٥٥ .

(٣) يوميات خاصة ، الناشر : جراسيه ، ص ٢٩٧ .

حيث تنعم فى أول الأمر براحة جبانة لأنها لم تعد تشعر بثقل الأشياء أو بمقاومتها : « غيرت مكانى وغيرت عالمى ونزلت فى جحرى فشعرت فوراً بآثاره . انه عالم جديد يمنحنى قوى جديدة وما كان يرهقنى فى الأرض لم يعد كذلك هنا » (١) .

وهكذا نترك العنان للأوهام الداخلية فيتعطل الواقع ويبدو لنا كل شئ سهلاً يسيراً فى الفراغ الخادع والأثيرى للروحانية الصرفة : « كنت أعتبر نفسى سعيدة اذا تمكنت من تهدئة نوازعى الداخلية » (٢) .

ان البناء النظرى الهش ، المنطوى على « العندية » حتى لو كانت هذه « العندية » ذهنية بحتة ، ليس سوى دفاع ضعيف ضد الحياة . فالقلق يعود من جديد « انه حدث كان يجب أن أتوقعه : لقد جاء شخص ما .. هل كانت كل المخاطر الصغيرة التى ضيعت وقتى فى التفكير فيها شيئاً يذكر بالنسبة لهذا الخطر الجديد ؟ هل كانت صفتى كمالك للجحر تمنحنى سلطة فى مواجهة هذا التدخل ؟ للأسف لا ! لا كنت بالذات صاحب هذا العمل الكبير الهش فقد وجدت نفسى بلا حماية ازاء أى هجوم جاد نوعاً . لقد أفسدتنى نعمة امتلاكه وجعلتني هشاشة الجحر حساساً وهشاً ، وأصبحت جروحه تؤلنى كما لو كانت جروحي أنا .. كان يجب ألا أفكر فى الدفاع عن نفسى فقط .. ولكن عن الجحر أيضاً » (٣) .

كيف يمكن مواجهة الحياة بقوى التصور وبالمناهج الفلسفى

(١) الجحر ، فى « مستمرة الاشغال الشاقة » جاليمار ص ١٢٧

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٥٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٥٦ .

وحدهما ؟ ان حيوان الخلد المتقمص الصفة الانسانية والمنزوى فى حياته الضحلة المنظمة بتفاهة ، ينقصح عن كل دواعى قلقه فى هيئة عدو واحد : « لم يعد أمامى حل سوى الاعتراف بوجود حيوان واحد كبير ، خاصة وان ماقد يبدو تكذيبا لهذا الافتراض لا يثبت أبدا استحالة وجوده بل يؤكد فقط أنه أخطر بمراحل مما قد نتصور » (١) .

ونجد الفكرة الأولى لهذه القصة القصيرة ولهذا الوصف للعالم المغلق والمنطقى والمحدود الاق فى خطاب له كتبه لميلينا يشرح لها فيه الحكاية : « الحق أن الانسان ، أشبه بحيوان الخلد القديم فهو يحفر دائما دهاليز جديدة » .

ومن فرط حرص الانسان على اعداد مسكن له فانه يختلط هو نفسه بالنظام الذى أقامه ومع النظريات التى يجهزها لكى يسد بها الشقوق التى تفتحها الحياة فى أفكاره . وهكذا تكون الغربة شاملة .

وعندئذ يدرك الانسان أن عالمه لا يستقيم مع نفسه ، وهذا هو مايفرق بين فكرة بناء برج بابل وفكرة بناء سور الصين . يعبر تشييد برج بابل عن طموح بروميثيوسى عند الانسان الذى يريد أن يبلغ عنان السماء اعتمادا على قوته الذاتية . « جوهر المشروع هو بناء برج يلمس السماء . أما ماعدا ذلك فتانوى . وبمجرد مانشآت هذه الفكرة العظيمة ، لم تختف أبدا : فطالما وجد الانسان على الارض فستكون هناك أيضا تلك الرغبة المتأججة ، الرغبة فى بناء البرج » (٢) .

(١) المرجع نفسه ، ص ١٥٤ .

(٢) أسلحة المدينة ، فى «سور الصين» - جاليمار ص ١٢٨ .

أما سور الصين فهو على عكس ذلك تماما . انه عبارة عن متزاس لا تزال تتخلله شقوق لأن بناءه تم على مراحل ، وتلك هي « المسألة الرئيسية » (١) . لم نعد هنا بصدد هجوم الانسان في اتجاه السماء ولكن بصدد « وسيلة دفاع لمواجهة بدو الشمال » . « لحماية الامبراطور » من الشعوب الكافرة التي تطلق عليه « سهامها السوداء » . ولكن : « ما قيمة المتزاس اذا تخللته الثغرات ؟ » (٢) .

وكتل البناء غير المكتملة في هذا السور ، تشبه الحياة التي تتخللها شقوق النفى والشك السوداء . يبحث الانسان عن معنى وجوده بالمشاركة في عبء أسطوري ولا نهائي يتمثل في بناء السور الذي يضرب به نطاقا حول حياته لتتغلق على نفسها . وسيدرك داخل هذا السور ، شمول القضية المشتركة التي تضفي معنى على أعمال كل فرد وتوجد لها مبررا . غير أن بلوغ هذا الهدف محال « فهناك غاية ولكن لا يوجد طريق اليها » (٣) . ويعالج كافكا الفكرة نفسها في « الرحيل » عندما يوجه له أحدهم السؤال التالي : « الى أين يذهب السيد » ؟

« — لا أدري ولكن كل ما أبتغيه هو البعد عن هذا المكان فهذا هو سبيلي الوحيد للوصول الى هدفي » .

وسألني الرجل :

« — أتعرف هدفك اذن ؟ »

(١) سور الصين ص ١٠٢ .

(٢) المرجع نفسه ص ٩٥ - ٩٩ .

(٣) ملازم من ١٦ صفحة ، في الاستمدادات لحفل زواج في الريف ص

فأجبت :

« نعم » ألم أقل لك انه بعيد عن هنا ، فهذا هو هدفى ! » (١) .
انه هدف بلا طريق وطريق بلا هدف ، وهذا شأن الانسان فى
نضاله من أجل السمو .

« فى الماضى كنت لا أفهم كيف يمكن أن يتركوا سؤالى بلا
اجابة ، واليوم لا أفهم كيف اعتقدت فى يوم ما أنى أستطيع أن
أوجه السؤال . على أنى لم أومن بذلك اطلاقا ، بل كنت أسأل
فقط » (٢) .

وهنا يحدث تغيير عكسى عند كافكا ، فهو لم يعد ذلك الخلد
الكامن فى جحره بل الكائن الذى يهاجمه .

لم يعد الحيوان المنطوى على نفسه ولا الشعب المقيم للمتراس
ولكنه غدا الكافر الذى يطلق سهامه السوداء والبدوى الذى يهاجم
الحدود . انه المتحمل سلبية زمنه .

وهو يشعر فى هذا الوضع بعزلته : « لماذا لانظر متجهين نحو
ما يمكن أن يجمع بيننا لا نحو ما ينزعنا حتما من الجماعة الشعبية ؟
.. انى لأفكر الآن دائما وأعيد التفكير فى حياتى أكثر فأكثر . اننى
أبحث عن الخطأ الاساسى ، أبحث عبثا عن مصدر كل الشر ، عن الشر
الذى ارتكبته بكل تأكيد » (٣) .

ان التوافق الحقيقى الذى يوحد بين نوازع الانسان يمر

(١) الرحيل فى « سور الصين » الناشر : جاليمار ص ١٧٢

(٢) تأملات حول الخطيئة والام والامل ، فى « الاستعدادات لحفل

زواج فى أريف » ص ٤٠ .

(٣) أبحاث كلب ، فى « سور الصين » ص ٢٢٤ و ٢٦٠

بالجانب الخالد في البشر ، أى بلحظة العزلة والضياع . • ان الجانب الخالد واحد ومشترك بين البشر ، ومن هنا تنبع تلك الرابطة التي لا تنقسم والتي لا نعرف لها مثيلا . • (١) على أن الوصول الى هذا التوافق يتطلب سلوك طريق لا نهائى ومنعزل يطفى عليه قلق يفرضه فراغ لا يمكن تفسيره .

ويبدو أن هذه العزلة نعرفنا في كل لحظة عن الجماعة التي ننشدها . • ما الحياة الا انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بأن نعرف ما هو الشيء الذي يحرفنا عنه • (٢) .

وهكذا نجد أن كل المسائل تسير عند كافكا في ازدواج متعارض : المشاركة والوحدة ، والايمان ونفيه .



وقد دفع هذا الاحساس العميق بجذلية الحياة عند كافكا ، دفع كثيرا من المعلقين الى التساؤل حول علاقة تفكيره بـ « نظرية الأزمة » التي استهلها كيركجارد وانتهت عند كارل بارت .

وتدور « نظرية الطفرة » حول مفهوم العلاقة بين الانسان وربه من زاوية علم وجود مقاييس مشتركة بين عدالة الله وبين القيم الاخلاقية الانسانية . فالانسان لا يستطيع أن يخلص نفسه بنفسه لان القيم الاخلاقية والثقافية لا تمثل أى شيء أمام المطلق . فالمعرفة والعمل بل وحتى الحب ، لا يمكن أن تشكل طرقا للوصول الى الرب . وقد حاولوا ايجاد نوع من التماثل بين مفهوم كافكا وبين

(١) تأملات حول الخطيئة والام والامل ، في « الاستمدادات لحفل زواج في الريف » . ص ٤٤ و ٤٥ .

(٢) يوميات خاصة ، الناشر : جراسيه ، ص ٢٩٠ .

النظرية المجردة لأفكار كالغان استنادا الى ان « المحاكمة » والتعليق على الرسالة الموجهة الى الرومانيين ، الذي كتبه كارل بارت ، قد صدرا في وقت واحد تقريبا واستنادا الى أن كل شيء يمثل حياة جوزيف ك . . اليومية : مهنته ، أعماله ، حياته العاطفية ، قد انمحي تماما وأصبح كل شيء غير مهم ما عدا حكم الله .

وهكذا تكون الرواية قد عرضت بشكل رمزي المبدأ الاساسي في نظرية الطفرة الذي يقول ان أى مجهود يقرب الانسان الى الله .

أما الحجة الثانية فهي مستخلصة من تفسير قصة الكاتدرائية في « المحاكمة » . يقول الكاهن لجوزيف ك . . : « أترك هنا كل ما هو غير جوهرى » (١) ثم يشرح له ما هو الجوهرى بحكاية رمزية تقول ان الحارس الواقف على باب « القانون » يمنع دخول الأجنبي لان هذا الباب ليس مفتوحا لكل الناس . وقد تصور البعض أن الباب يرمز هنا الى فكرة الجبر القدرى والى عجز الانسان عن تغيير مصيره بمبادرته أو بجهوده الذاتية .

وأخيرا فقد صوروا مرادة سورتنى الفاحشة لأماليا واللعنة العامة التى انصبت على الجميع من جراء رفض الفتاة الانصياع له ، على أنها ترديد لقصة تضحية ابراهيم كما جاءت فى التوراة : فقد طلب الله من ابراهيم ارتكاب جريمة حقيقية وهى قتل ابنه . وهكذا فان حكمه عليه يتوقف على مدى استعدادده للطاعة مما يؤكد علو الوصايا الالهية الاكيد على كل تصرف انساني .

على أن هذا التشبيه ينصب فى رأينا على المظاهر الخارجية ولا يمس المصدر الحقيقى لرؤية عالم كافكا .

ونستطيع أن نرجع هنا أولا ، وبشكل مباشر ، الى حكم كافكا على كيركجارد خاصة وأنه قرأ له على الاقل مؤلفين هما : « اما .. » و « الخوف والرعشة » .

ورد اسم كيركجارد لأول مرة في كتابات كافكا في يومياته الخاصة بتاريخ ٢١ يوليو ١٩١٣ ليؤكد اختلاف اتجاهيهما بصدد أوضاع متشابهة : « تسلمت اليوم كتاب كيركجارد الذي يحمل عنوان « القاضي » (وهو النص نفسه الذي ترجم الى الفرنسية تحت اسم « اما .. واما ») وكما توقعت ، فإن حالتي تشبه حالته بالرغم من الاختلافات العميقة بينهما . وهو يشجعني مثل صديق « اما .. » الحالة التي يشير إليها كافكا فهي العلاقة بالآب (كان كيركجارد يشارك والده في العذاب المعنوي أما عذاب كافكا فكان ناتجا بالذات من تحصن أبيه ضد القلق) ، والانفصال عن الخطيئة (وإن كان انفصال كيركجارد عن رجينا تضحية تشبه تضحية ابراهيم ، أما كافكا فقد تخلى عن فيليس لأنه اكتشف أنها ستكون عقبة في طريق اهتماماته ولأنه لا يريد أن يفرض عليها هذا العبء) . على أن الاختلاف بينهما أعمق وأهم من هذه المسألة الأخيرة .

فكافكا لا يقبل اطلاقا المعضلة الاساسية : اما .. واما ، ويقول بهذا الصدد : « يواجه كيركجارد القضية التالية : اما أن ينعم جماليا بالوجود واما أن يخوض تجربة أخلاقية » . واعتقد أن طرح القضية بهذا الشكل خاطيء . فهو يقسم مالا يد أن يكون موحدا . وهذه المعضلة لا وجود لها الا في مخيلة سورين كيركجارد . والحق أننا لا نتوصل الى التمتع جماليا بالوجود الا من خلال تجربة أخلاقية وبلا غرور « (١) » .

(١) يانوش ، كافكا قال لي ، ص ٥٩ .

وهكذا يتبين لنا أنه يعترض على الموقف الاساسى لكيركجارد وهو موقف يخلق بينهما هوة يستحيل اجتيازها . ويركز كافكا فى خطاب له موجه الى ماكس برود، لا على عجز الانسان ولكن على ثرواته الاخلاقية وامكانياته فى العمل الايجابى ، فيقول له : « ما ان يظهر رجل يحمل معه شيئا أصيلا حتى يقال له : يجب أن نتقبل العالم كما هو . . . بدلا من أن يقال له : ليكن العالم كما يريد . فأننا متمسك بالاصالة ولن أتخلى عنها لارضاء الناس . وما ان يظهر مثل هذا الرجل وما ان يستمع العالم لهذه الكلمات حتى يتغير الوجود . وهذا ما يحدث بالضبط فى قصص الجان ، فبمجرد نطق الكلمة تنفجر أبواب القلعة التى ظلت خاضعة لفعل السحر عدة قرون من الزمن ، كما تدب الحياة فى كل شيء . وتجد الملائكة أعمالا تقوم بها فتتنظر فى فضول لكى تتبين ما سيحدث لأن الأمر يعنىها . وفى الجانب الآخر ، نفث على أقدامها فجأة الشياطين المنحوسة وتمطى بعد أن كانت تقضم أطرافها ، بلا عمل : لقد سنحت لها الآن الفرصة المناسبة . » (١) .

لا نستطيع أن نفسر اذن « المحاكمة » على أنها قصة ترمز الى العجز الجذرى عند الانسان والى انتفاء فعالية مبادراته وجهوده .

كما لا نستطيع بالأحرى أن نفسر حكاية الكاتدرائية على أنها تعبير عن النظرية اللاهوتية عند الكالفينيين الجدد والا تجاهلنا كلمات رئيس الدير للحارس عندما يقول له : « لسنا مجبرين على أن نؤمن بصحة كل ما يقوله » (٢) ، ولتجاهلنا أيضا الجملة الاخيرة التى تعترف بنصيب المبادرة الكبيرة ، اذ يقول رئيس الدير ان

(١) ماكس برود : فرانز كافكا ، ص ٢٧٠ .

(٢) المحاكمة ، ص ٢٥٦ .

عدالة الله « تتولاك عندما تقبل وتتركك عندما تنصرف » (١) .

وأخيرا فان موقف كافكا يختلف تمام الاختلاف عن موقف كيركجارد فيما يختص بتضحية ابراهيم ومغزاها : من التعسف أن نعتبر حكاية سورتينى وأماليا فى « القلعة » النظير لتضحية ابراهيم فى « الخوف والرهشة » عند كيركجارد ، وذلك لأننا بصدد صيغة روائية « لحادث » يحكى لنا مسلك قائد معاصر تجاه فتاة تعمل فى حامية نمسوية مجرية ، ولأن الخط العام « للقلعة » لا يسمح لنا بأن نستنتج أن كافكا يتخذ موقفا محافظا يبرر به ادعاء السلطة حقها فى فرض الطاعة العمياء ، كما لا يسمح لنا بأن نعقد مقارنة بين موقف كافكا وموقف جوزيف دى ميستر فى « امتداح الجلال » . وأخيرا فان تعليقات كافكا على ابراهيم تختلف فى حكمها عليه عن حكم كيركجارد اذ ينتقد « فقره الروحى » (٢) .

وتدور المناقشة بين كافكا وكيركجارد حول مسألة محددة وهى المبادرة الانسانية . لا شك أن هناك انفصالا عذيفا بين عدالة الله وعدالة الانسانية ، كما لا يوجد أى شىء مشترك بين المجتمع المنسلخ وبين ملكوت السماء . وكان كافكا أكثر تمسكا بالتاريخ من كيركجارد فلم يعتبر النظام القائم نظاما أبديا وبالتالي فان أى نظام انساني آخر يكون مستحيلا : « نحن أضعف من أن نعرف فى كل لحظة بهذا النظام الحقيقى ، ولكنه موجود . والحقيقة واضحة فى كل مكان وهى تخرق ثغرات الواقع المزعوم »

(١) المرجع نفسه ، ص ٢٥٨ .

(٢) ملازم من ١٦ صفحة ، فى « الاستعدادات لحفل زواج فى الريف »

ص ١٠٩ .

وهذا ما لحصه كافكا فى صيغة واحدة : « التقرب الى الله وسلوك الحياة العادلة عبارة عن شيء واحد » .

وجدير بالذكر أن كافكا يعدد لنا ، وهو يكلمنا عن بروميثيوس ، كل أشكال العقاب دون أن يصدر أبدا حكمه على تصرف بروميثيوس (١) .

وعندما يشير كافكا فى « مستعمرة الاشغال الشاقة » الى سمو الحكم الالهى على كل شيء فاننا لا نجد مشقة فى تبين صرخة غضبه فى هذا النص : فالعقوبة لا تنصب الا على خرق القانون دون أى اعتبار للظروف المخففة ، أى دون أدنى اعتبار للانسان أو الفرد . فالآلة العمياء تنفذ وتسجل أحكاما مجردة على جسد المحكوم عليه بحروف من دم : « أطع رئيسك ! » ، « كن عادلا ! » .

على أننا نجد ولا شك فى « طبيب القرية » الوجه المقابل لقصة بروميثيوس : ان الاذعان لاغراءات الفرد ولو من أجل رسالة الحب معناه السماح باقرار شر أكبر . فقد انتقل الطبيب على عربة عجبية الى جوار مريض وارتضى أن يخاطر حتى آخر لحظة بحياته من أجله ، بينما كلن سائس اسطبله يفرض ارادته ويعتدى على روزا . ويصرح الطبيب « خدعت ، خدعت ! يكفى أن أخطئ مرة واحدة : لقد اوتكبت غلطة بالاستجابة للاستدعاء فى الليل . . ولن أتمسك أبدا من تداركها » (٢) .

على أن استحالة الالتقاء والتوافق بين العام والخاص والنتائج المميتة الناجمة عن ذلك ، لا تؤدى الى يأس كافكا . ولا شك بالطبع أنه يعاني العزلة والتجرد من أى سلاح . وهو يتساءل : « لمن الجأ

(١) بروميثيوس ، فى « سور الصين » الناشر : جاليمار ، ص ١٢٥ .

(٢) طبيب القرية ، فى « التحول » الناشر : جاليمار ، ص ١١٩ .

في هذا الفراغ الكبير ؟ » (١) ولكنه يضيف فوراً أن القوة الوحيدة تكمن في الجماعة لأنها « المعرفة كلها ومجموع كل الاسئلة والاجابات .. فلا تسأل فقط بل قدم الاجابة أيضا . فمن ذا الذى يستطيع أن يقاومك اذا تكلمت ؟ » . وعندئذ سيضم المجتمع « صوته الى صوتك كما لو كان لا ينتظر الا هذه اللحظة ! وستحصل على الحقيقة وعلى الوضوح وعلى الاعتراف بكل وفرة ! وستفتح فى وجهك سطح هذه الحياة الدنيئة التى طالما لعنتها .. وسنرتقى جميعا الى الحرية السامية » (٢) .

يقول كافكا فى « الكراسات » ان « الحقيقة لا تتمثل الا فى الصوت الجماعى » (٣) متخطية أكاذيب وأقنعة كل فرد .

والايمان عند كافكا هو الامل والثقة فى قدرة الانسان على تجاوز الغربة حتى ولو كان لا يرى بوضوح الى أين يقوده هذا التخطى . فالوجود الانسانى الحقيقى ممكن خارج نطاق الغربة التى يشن عليها كافكا هجومه فى كل أعماله : « الايمان يعنى تحرير الجانب الخالد فى نفوسنا او بدقة أكبر : التحرر أى أن نكون خالدين ، أو بعبارة أدق أن « نكون » .

هل سيقال ان هذه الحرية وذلك الوجود يتجاوزان ، فى نظر كافكا ، حدود الموت أى الحدود الفاصلة بيننا وبين عالم آخر ؟ ان الموت نفسه لا يكشف عن ذلك الامل بل الرغبة فى الموت هى التى تكشف عنه . وهذه الرغبة نفسها ليست نهاية مطاف بل الاشارة

(١) ابخات كلب ، فى « سور الصين » ص ٢٤٦ .

(٢) ابخات كلب ، فى « سور الصين » ص ٢٤٧ .

(٣) ملازم من ١٦ صفحة ، فى « الاستمدادات لحفل زواج فى الريف » ص

الاولى الى ارادة انتزاع الحرية : « ان الاشارة الاولى لبداية المعرفة هي الرغبة في الموت . فهذه الحياة لا تحتل ، والحياة الاخرى ليست في متناول يدنا ، ولذا فاننا لا نخجل من رغبتنا في الموت » . (١) .

ويتمثل مركز الثقل عند كافكا في الانسان دائما وفي حياته بما في ذلك أيضا رغبته في تجاوز حدودها .

وأقدس شيء عنده في كل الاحوال هو نضال الانسان : « مهما كان مدى بؤس أعماقي ... وحتى لو افترضنا أنني أبأس انسان في هذا العالم ، فلا بد أن أسعى للوصول الى الاحسن بالوسائل التي يتيحها لي العالم ، والقول بأننا لا نستطيع أن فصل بمثل هذه الوسائل الا شيء واحد وهو اليأس ... ليس الا صقسطة بحتة » . (٢) .

ونجد أحيانا في تأكيد كافكا لضرورة النضال ، نفثة جديرة بجوته ، وكان كافكا يكن له اعجابا لا حدود له . « وحتى لو لم يأت الخلاص فاني أريد مع ذلك أن أكون جديرا به في كل لحظة » . (٣) .

انه لتذكير واع جدا بكلمات الرجل الذي اعتبره كافكا استاذًا له : « لقد قال جوته ان كل شيء في الوجود كفاح وصراع وان الحب والحياة لا يستحقها الا من يعمل يوميا من أجل اكتسابهما » .

(١) تأملات حول الخطيئة والالم والامل ، ص ٢٨ - انظر ايضا - « اليوميات الخاصة » ص ٢٦ : « أعيش في هذا العالم كما كنت واقفا تماما من أن هناك حياة أخرى » .

(٢) يوميات خاصة ، (١٦ أكتوبر ١٩٢١) ص ١٨٧ .

(٣) يوميات خاصة ، (٢٥ فبراير ١٩١٢) ص ١٦٦ .

لقد قال كل ما يعنيننا تقريبا ، نحن البشر ، (١) . ولا شك أن هذا الاعجاب لا يستقيم بالطبع مع مفهومات الحياة اليائسة أو المستسلمة .

ويتساءل كافكا ، وهو يقدم كشفا بالتدمير التي أجراها على نفسه وهو يبحث عن الجوهر وعن الجانب الذي لا يتحطم في الانسان ، اذا لم يكن قد أخطأ في اختياره طريق البحث ، فيقول : « اذا كنت لم أتعلم شيئا ، واذا كنت قد تركت العنان لهلاكى الجسدى - والمسألتان مترابطتان - فذلك لان في ذهنى نية معينة . كنت لا أريد أن تنحرف أنظارى بالاستمتاع بالحياة كإنسان سليم ومفيد . ولكن الا يحرف أنظارنا كل من المرض واليأس ؟ » (٢) .

وقد أكد كافكا هذا الجانب باصرار وقوة عندما أصبح على مشارف الموت ، فقال : « لا يوجد عندى أى أثر لادانة هذا الجيل ، (٣) »

وقد عرف مهمته ككاتب فى « البحث عن السعادة » ولذا فهو يكشف لنا ويوضح بنظرة جديدة الجوانب الرائعة فى الحياة : « من الممكن أن نتصور تخافا أن تنتشر روعة الحياة حول كل شخص ، ولكنها محتجبة بعيدا فى الأعماق اللامرئية . هذه الحياة توجد هناك ، دون أن تكون جامحة أو معادية أو صماء . ولو استدعيناها بالكلمة الصحيحة ، وباسمها الحقيقى لجأت الينا . فهذا هو طابع السحر الذى لا يخلق ولكنه يستحضر » (٤) .

(١) ياتوش ، كافكا قال لى ، ص ٥٢ .

(٢) يوميات خاصة (١٧ أكتوبر ١٩١٢) ص ١٨٧ .

(٣) المرجع نفسه (١٩ يناير ١٩٢٢) ص ٢٠٢ .

(٤) يوميات خاصة (١٨ أكتوبر ١٩٢١) ص ١٨٩ .

ذلك هو عالم كافكا بكل ازدواجاته . وهو ليس متفائلا لأنه لا يتبين ولا يرسم وسائل تغيير العالم باجتماع جذور الغربة . ولكنه ليس متشائما أيضا لأنه لا يتقبل في أى لحظة عبث هذا العالم أو لعنته . وهو لا يعرف طريق الاستسلام إذ كتب يقول في يومياته : « أنا أكافح ولا أحد يعلم ذلك . . . والتاريخ العسكرى يذكر الرجال المحاربين المتميزين بمثل هذا الطابع . » وبطل « المحاكمة » لا يهدأ له بال حتى يجد قاضيه ولا يستسلم للذبح الا عندما يسقط من الاعياء . ويخوض بطل « القلعة » كفاحا مريرا لكي يستقر فى القرية ويفرض الاعتراف به .

وقد كتب كافكا فى الصفحات الاخيرة من حياته : « الكفاح يملؤنى سعادة تفوق قدرتى على الاستمتاع وقدرتى على المنح ، ويبدو لى انى لن اسقط فى النهاية تحت وطأة الكفاح بل تحت وطأة الفرغ » (١) .

لم يكن كافكا ثوريا ، ومع أنه يدعو الناس الى ادراك غريبتهم ويدفعهم الى الاحساس بأن وطأة القهر لا تحدث ، الا انه لا يوجه لنا فى الوقت نفسه أى نداء للنضال ولا يفتح أمامنا أى آفاق لأنه لا يجد ، هو نفسه ، أى حل للمأساة التى تكشفته له ، ولو كان هذا الحل طوباويا . وعندما قامت ثورة أكتوبر ١٩١٧ ، قال : « يحاول الناس فى روسيا بناء عالم عادل تماما ، ولكنه سرعان ما أضاف : « انها مسألة دينية » (٢) وعندما نزل العمال الى الشوارع فى براغ ، أحس فوراً بتعاطف تلقائى نحو المتظاهرين « هؤلاء القوم واعون تماما بأنفسهم وفى غاية الانشراح ! انهم سادة الشوارع ويعتقدون أنهم

(١) يوميات خاصة ، ص ٢٢٠ .

(٢) ياتوش ، كافكا قال لى ، ص ١٠٧ .

سادة العالم « (١) ثم استطرد قائلا : « انهم واهمون » ، فهو لا يؤمن بقدرات الجماهير ويرى من خلال مستقبل كفاحها ، حتمية لاراد لها ، تتمثل في طفيان شخصية دكتاتورية مثل بونابارت أو في قهر جهاز بيروقراطي لا يمكن تفاديه . ولكن كافكا ليس من أنصار الثورة المضادة فهو يكن حقدا دفيئا للسلطات القاهرة ولادعائها أنها تستمد سلطتها من الله . وقد فطن الى المصالح الرأسمالية المتخفية وراء الصيغ والمؤسسات المرائية : «أعتقد أن عصبة الامم ليست سوى قناع لارض جديدة للمعركة . فالحرب مستمرة ولكنها تستخدم حاليا وسائل أخرى . لقد أحلوا مصارف التجار محل الفرق العسكرية . واستقرت الطاقة النضالية للمال في مكان الطاقة الحربية الكامنة في الصناعات . وعصبة الامم ليست عصابة للشعوب بل مركزا للمناورات وللتفاعل بين مختلف المصالح » (٢) .

وفي قصة « المصاييح الجديدة » حاول كافكا أن يرمز الى الفاصل الجذري بين عالم « الطبقات العليا » وعالم « الطبقات الدنيا » واعتمد في ذلك على فكرة التعارض الطبقي بين أصحاب الاعمال وبين مندوبي عمال المنجم . فقد أصيب العمال بضعف في قوة الابصار من جراء استخدام مصاييح رديئة فرفعوا أصواتهم بالاحتجاج على مصير طبقتهم . أما المتكلم باسم الادارة فلا يراه أحد ، ويعمد الى تجميع المسئوليات بين عدد كبير من الوسطاء حتى يصبح من المستحيل التعرف على المسئول عن تدمير الحياة في جهاز القهر العام الذي لا يعلم أحد اسمه .

يقاوم كافكا النظام الراهن المميت ويكشف عن محتواه

(١) المرجع نفسه . ص ١٠٨ .

(٢) باتوش «كافكا قال لي» ص ١١٧ .

اللائسانى عن طريق أسطورة يقيهما • لقد فجر هاشيك المعاصر له وابن وطنه ، فجر الجانب القبيح والبشع المتخفى وراء المؤسسات والبشر ، عن طريق الخدع والحيل فى « الجندى الشجاع شفيك » • وقدم شارلى شابلن فى « الأزمنة الحديثة » صورة ملحة وموحية لثورة الانسانية على أوضاعها • انها ردود فعل فنية مختلفة للانسان ضد عالم الغربة •

ولم يكن كافكا ملحدا لأن حساسيته وتفكيره ، بل وكل عالمه الداخلى ، قد شكلته العقيدة اليهودية وقراءاته المستمرة لباسكال ودويستوفسكى وليون بلوى وكيركجارد وبالأخص التوراة • ودراسته للغة العبرية وللتلمود وشغفه بالمسرح الدينى اليهودى ، كل هذا يؤكد انجذابه لعالم الايمان بوصفه أبرز تعبير مأساوى وفردى عن الغربة التى يعانىها • ولكن كافكا لم يكن أيضا متصوفا : فالعالم الآخر مطموس المعالم بالنسبة له ، ولا يتدخل الله فى حياة الانسان ، فى رأيه ، الا من خلال افتقاده ، فكل حياة كافكا تنصب على الاخساس بكل ما يفتقده الانسان ، أى على الاحساس بنواقص العالم وبنفية • وسواء تعلق الامر بسادة القلعة أو بقضاة المحاكمة فان السؤال الكبير الذى يثيره الانسان يصطدم دائما بإجابتين مخيبتين للأمال : اما أن السيد لا وجود له ومن ثم يصبح من يضطلعون بمهمة خدمته أسيدا بحكم تدجيلهم ، واما أن السيد موجود فعلا ولكنه لا يظهر الا من خلال العذابات التى يفرضها علينا خدمه حتى يجبرونا على ألا نتوقف أبدا • ولكن : هل الايمان طريق بلا هدف أم هدف بلا طريق يوصل اليه ؟

« يوجد هدف ولكن لا طريق للوصول اليه ، والتردد هو ما نسميه طريقاً » (١) .

لا يحاول كافكا التحرر من ازدواجيات هذا العالم الداخلي الا من خلال الابداع الفنى ومن خلال بناء الاسطورة .

ولكن هل الابداع الفنى هو وسيلة كافكا الحرفية للتخلص من الغربة وهل سيمكنه من التغلب على تناقضات الوجود ؟ هل سيكون الابداع طريق تخطى حدود الانسان ؟ وهل سيكمل الفن رسالة الايمان ؟ وهل سيحقق النبوة الشاملة للحياة ؟ لقد واجه كافكا الموت بالتحدى التالى : « أنا أكتب بالرغم من كل شئ » ، وبأى ثمن فالكتابة كفاحى من أجل البقاء » (٢) .

(١) تأملات حول الخطيئة والالم والامل ، ق « الاستعدادات لحفل زواج في الريف » ص ٣٩ .
(٢) يوميات خاصة (٢١ يوليو ١٩١٤) ص ٦٠ .

تناقضات العالم المبنى

كانت كلمة « الأدب » تعنى عند كافكا ، بمعناها الدارج ، فن الهروب . فالأدب فى رأيه « فرار من الواقع » .

وقد سأله صديقه يانوش :

- القصص الخيالى يعنى اذن الكذب ؟

فأجابه كافكا :

- لا ، الخيال تكتيف للواقع وتحويله الى خلاصة مركزة . أما الأدب فهو ، على العكس ، عملية تفويب ووسيلة ترفية تخدر وتخفف من وطأة الحياة غير الواعية .

- والشعر ؟

- الشعر على النقيض من ذلك ، انه يوقظ .

- يقترب الشعر اذن من الدين ؟

- لا أقول ذلك . ولكن من المؤكد أن الشعر يتجسه نحو

الصلاة . (١)

وهذه الفكرة متصلة بعمق عند كافكا : « الكتابة شكل من

(١) يانوش « كافكا قال لى » ص ٤٠ .

أشكال الصلاة » (١) واللغة الأساسية للصلاة هي « العبادة والمشاركة الشديدة في آن واحد » (٢) .

وعلى نقيض رأى فلوير ، لا يعتبر كافكا الفن غاية في حد ذاتها لانه مكرس من أجل واقع ومن أجل حقيقة أسمى من ذلك . ولا يكتسب الفن أى معنى الا بكونه مشاركة مع الحقيقة ومع الكائن الاصيل ، والا بوصفه رسالة موجهة الى الجماعة الانسانية .

ومهمة الفن هي تغيير الاطارات التقليدية للحياة ولفت الانظار ، من خلال التشبقات والشروح ، الى حقيقة أسمى أو الدعوة اليها أو بث الأمل في قيامها . وقد كتب في « أقواله الماثورة » : « الفن هو أن تبهر أنظارنا الحقيقة ، فليس هناك ضوء حقيقي الا الضوء الساقط على الوجه القبيح المتراجع . . . الفن يحوم حول الحقيقة وهو عاقد العزم على أن يحترق بها . وتتمثل موهبته في البحث ، في الفراغ المظلم ، عن مكان لم يعرف من قبل ، نحجز فيه بقوة أشعة الضوء » .

وبهذا المفهوم ، يفرض الفن التقشف الصارم الجدير بلاعب العقلة (التراييز) « الذي لا يحركه في أول الامر سوى الطموح في الاتقان ثم تحركه العادة التي تستبد به » (٣) والتقشف الجدير بالصائم : « أنا مضطر للصوم ، ولا يمكنني أن أفعل غير ذلك لاننى لا أجد الغذاء الذي يروق لى » (٤) ، وتقشف المفنية جوزيفين « لقد

(١) كراسات مختلفة في « الاستمدادات لحفل زواج في الريف » ص

٢٠٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٠٦ .

(٣) الحزن الاول ، في « مستمرة الأشغال الشاقة » ص ٥٢ .

(٤) بطل الصيام ، في المرجع السابق نفسه ، ص ٨٢ .

اختفى من عندها كل ما لا يخدم الغناء وكل نشاط وكل امكانية للحياة . . . انها لا تعيش الا من خلال الغناء » (١) .

والابداع الفنى ليس انطواء على النفس بل انه على عكس عملية حفر السراييب ، سراييب الجحر اللانهائية والباطلة . انه نظرة موضوعية للعالم ومشاركة وتلاق مع الآخرين .

« يا له من عالم هائل يموج فى رأسى ، ولكن كيف أحرر نفسى وأحرره دون انفجار ؟ على أنى أفضل الانفجار ألف مرة على كبته أو دفنه فى طيات نفسى . وأنا لا أشك اطلاقا فى أن ذلك هو مبرر وجودى ، (٢) » .

ولا يبلغ الفن رسالته بوضوح ولكنه يستطيع أن يوقظ الناس وأن يجبرهم على السير قدما بأن يصبحوا الصورة المرئية للحقيقة . تلك هى قوة الاسطورة التى لا تكتفى بأن تتكلم عما يوجد ولكنها تتكلم عن حركته أيضا وعما يفتقده وما يصبو اليه .

ينتمى كافكا ، بوصفه انسانا وبحكم نشأته الى عالم الغربة . وقد بدأت حياته الحقيقية مع الخلق الابداعى عنده ، مع تلك الحركة التى لا تقاوم والتى تدفعه الى النزوع نحو المطلق ، ومن خلال سلسلة من حالات الفشل والاقصاء . وهذا الانتقال من العالم المعاش الى العالم الداخلى ، ومن العالم الداخلى الى عالم الاسطورة التى يبنيتها هو ، أشبه بعملية التناسخ .

وأعمال كافكا ليست تعبيرا موضوعيا عن ذاته أو تعبيرا خارجيا عن عالم من ابداعه يقتصر على أن يكون مجرد تقبض عالم

(١) الفنية جوزيفين ، فى المرجع نفسه ، ص ٩٠ .

(٢) كراسات ، ٢١ يونيو ١٩١٢ .

الغربة • ان أعماله رسالة لا تكتسب معناها الشامل الا بالجمهور الموجهة اليه ، لان ايقاظ الجمهور هو مهمة هذه الاعمال • « استطيع أن أنعم برضاء عابر من أعمال لي مثل « طبيب القرية » ، ولكني لن أبلغ السعادة الا اذا استطعت أن أثير العالم لكي يندفع نحو الحق والنقاء والثبات » (١) •

وهذه العلاقة الوثيقة بين الفنان والشعب هي التي تكسب وحدها رسالة الابداع الفني ، مغزاها الكامل • « الفرق هائل بين قوة الشعب وقوة الفرد : يكفي أن يحتضن الشعب الفنان لكي يهيء له الحماية الكاملة » (٢) •

فمساح « القلعة » محاط بنشوة تعتمل في نفوس أهل القرية وتشبه تلك النشوة التي تسبب اشراق السعادة عند المغنية جوزيفين • كان لسؤاله صدى في نفوس الجميع لانه كان كامنا في نفوسهم « لعلهم أرادوا أن يجدوا فيه شيئا عجوزا عن التعبير عنه » (٣) •



التعبير الفني عند كافكا هو اسقاط واطهار موضوعي لعالمه الداخلي • انه ينقل عالمه الخفي الى عالم المرئيات • فكل نص كتبه وكل ذكرى عاشها وكل حلم أو خيال راوده هو انعكاس للحياة الحقيقية للمؤلف الذي يتخلص بهذه الطريقة من الأشباح التي تسكن ذهنه • وهو يقدم لنا أعماله في « رسالة الى الأب » على أنها بكل بساطة تعبير موضوعي عن انفعالاته المكبوتة • فهو يقول لوالده :

(١) «أقوال مأثورة» — سنة ١٩١٧ •

(٢) المغنية جوزيفين ، في « مستعمرة الأشغال الشاقة » ص ٦٣ •

(٣) القلمة ، ص ٣٤ •

« أنت المقصود بكل كتاباتي ، أنا أشكو فيها مما لم أستطع أن أشكوه لك وأنا على صدرك » (١) وهناك معنى أعم لهذه الحركة المنطلقة من الداخل الى الخارج : « انها لسعادة كبيرة أن يتمكن المرء من أن يدفع الحركة الداخلية الى الخارج ... وما نكتب ليس الا زبد ماعشناه ... وهو ليس فنا بعد .. والواقع أن هذا « التنفيس » عن الانطباعات والعواطف ليس الا طريقة جبانة في تلمس العالم وتحسسها ... والفن مسألة تخص دائما الشخصية بأسرها ولذا فهو مأساوى في جوهره » (٢) .

وهكذا يكون كل عمل من أعماله وثيقة وشهادة لا نسخة أو نقلا حرفيا لحالة نفسية أو لحسنة . انه اجابة على سؤال تطرحه الحياة وتمرد على غربة العالم . انه عالم مبنى بمواد عالم الغربة ولكن وفقا لقوانين أخرى .

ورد الفعل هذا عند الانسان يتجاوز بكثير مجرد الرغبة في الكتابة : « أود اليوم أن أنزع من نفسي بالكتابة ، كل حالة القلق فأنقلها من أعماقي الى أعماق الورق ، أو أكتبها بحيث أستطيع أن أدخل في نفسي كل ما هو مكتوب ... وهنـه ليست رغبة فنية » (٣) .

كانت الكتابات الأولى لكافكا مجرد مناجيات داخلية يترجم بها انطباعاته وأحاسيسه ، وينسج بها لغة تعبر عن رغباته . وقد توقف منذ كتابة « الحكم » في ١٩١٢ عن الاكتفاء بوصف ما يدور في نفسه

(١) « خطاب الى الأب » في « الاستعدادات ل... » ص ١٩١ .

(٢) ياتوش ، كافكا قال لي ، ص ٢٥ - ٣٧ .

(٣) يوميات خاصة ، ٨ ديسمبر ١٩١١ .

لكى يقيم أعمالا حقيقية ، أى أساطير يعبر فيها عن لحظات اكتشافه للواقع وتناقضاته وحركته الداخلية ونواقصه ودعاوى تجاوزه .
والصلات وثيقة بين القضايا التى تطرحها الحياة وبين رواياته حتى اننا كثيرا ما نعثر فى « اليوميات الخاصة » و « الكراسات » وفى كلماته ، على مفاتيح أعماله الكبيرة .

ومما يؤكد أن المحاكمة تجيب على قضايا أثارتها حياة كافكا شخصيا ، فكرة عارضة جاءت على لسانه وهو يجيب على سؤال وجهه اليه يانوش حول قيمة قصائده :

— أنا لست ناقدًا . لست سوى انسان يصدر عن أحكامهم عليه .

— والقاضى ؟

— صحيح أنى أخدم المحكمة ، الا أنى لا أعرف القضاة . لاشك أنى لست سوى خادم ضئيل لقاض بالنيابة . ليست لى وظيفة محددة (١) .

ونجد الفكرة الأولى التى أوحى بقصة « بطل الصيام » فى جزء مبتور من كراسات ، حيث يقول : « بعض الزاهدين هم أكثر الناس شراة . انهم يضربون عن الطعام فى كل مجالات الحياة ويريدون بذلك الحصول فى الوقت نفسه على النتائج التالية ..
الخ » (٢) .

أما فكرة « سور الصين » والامبراطورية الهائلة التى تبتلع صحراواتها الرسل ورسالاتهم ، فلا شك أننا نجد لها فى تأملاته حول الخطيئة اذ يقول : « لقد وضعوهم أمام أحد الاختيارين التاليين : أن

(١) يانوش ، كانتا قال لى ، ص ١٠ .

(٢) كراسات مختلفة وأوراق متناثرة ، فى « الاستعدادات لحفل زواج

فى الريف » ص ٢٩٥ .

يصبحوا ملوكا أو رسلا للملك ، فاختاروا كلهم أن يكونوا رسلا للملك ، على طريقة الأطفال • ولذا فليس هناك سوى رسل يجوبون العالم ، وبما أنه لا يوجد ملوك ، فانهم ينقلون ، بعضهم لبعض أخبارا غدت سخيفة • وبودهم أن يضعوا نهاية لحياتهم ولكنهم لا يتجاسرون على ذلك بسبب يمين الطاعة الذي أقسموا عليه ، (١) •

وسيتبين لنا فيما بعد كيف تولدت فكرة رواية « أمريكا » من تأملاته حول ديكتز •

ففى هذا الاسقاط الأسطوري يتحول الحدث العارض الى نموذج ويكتسب المعنى العام للرسالة • وهو يقول بهذا الصدد : « بعيدا • بعيدا عنك تدور أحداث تاريخ العالم ، أحداث تاريخ روحك » (٢) • وهكذا تتحول قصة رجل أو بالأحرى ملحمتها ، الى لحظة من التاريخ ، أى من تاريخنا •



كل عمل من أعمال كافكا ليس سوى عنصر من عناصر ملحمة واحدة تدور حول نفس البطل •

فأحداث كل عمل من الأعمال ليست استكمالا للحدث السابق أو تمهيدا للحدث القادم كما يحدث فى التسلسل المنطقي للروايات • فكل حدث عبارة عن « كل » ، وتتابع الأحداث لا يهيم الى حد كبير كما هو الحال فى الملحم •

وفى مقابل ذلك ، نلاحظ أن هناك مواضيع أساسية تبرز فى كل أعماله وتحتل مركزا رئيسيا : وهى موضوع « الحيوان » ، وموضوع « البحث » وموضوع « علم الاكتمال » •

(١) تأملات - المرجع السابق ص ٤٢ •

(٢) «كراسات مختلفة وأوراق متناثرة» المرجع نفسه - ص ٢٤٨ •

ولا شك أن أوضحها جميعا هو موضوع « الحيوان » ،
« التقرير المقدم للأكاديمية » من وضع قرد أصبح انسانا ،
و « التحول » يتعلق بتحول انسان الى صرصار ، « وأبحاث كلب »
و « المغنية جوزيفين » و « شعب القثران » و « الحجر » وكثير من
كتابات المتناثرة تتناول قضايا الانسان من خلال حياة حيوان .

ويرتبط موضوع الحيوان أولا بمسألة اليقظة . كيف نبع
الانسان من الحيوان ؟ كيف حدثت هذه اليقظة من خلال بلادة العادات
والتقاليد ومن خلال الحياة التي لاتزال حيوانية لأنها محكومة بعادات؟
كتب كافكا يقول لشقيقته : « لكى يصبح الطفل رجلا ، يجب أن
نبتزعه فى أسرع وقت ممكن من الحيوانية » . فالحيوانية فى رأيه ،
هى الوسط العائلى الذى يعفى الانسان من المسئولية ومن المبادرة
الانسانية الحقيقية ومن التساؤل حول الغاية النهائية لوجوده .

ويوضح القرد الذى تحول الى انسان فى « التقرير المقدم الى
الأكاديمية » امام جمهور من العلماء « الفاحية التى دخل منها قرد
سابق فى عالم البشر وطريقة استقراره فى هذا العالم » (١) .
ويتعرض كافكا بسخرية لاذعة فى أول الأمر للحنين الشهير
للحرية وللتلقائية الحيوانية الزائفة فى الغرائز اذ « تجعل كل من
يسير على قدميه ، ابتداء من الشامبانزى الصغير حتى أخيل ، يشعر
« بآكلان » فى قدميه » (١) .

ويبدأ الانتقال الى الانسانية بالعبودية وبشعور واحد هو
أنه ليس هناك مخرج . ويعيش كل فرد أسير شبكة من التقاليد
المتعارف عليها تماما كما تعيش القروء فى الأقفاص ولذا فليس أمامه
الا أن يعمل مثل الآخرين .

(١) « تقرير مقدم للأكاديمية » فى « التحول » ص ١٦٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٦٤ .

والذوبان فى الجموع هو البديل الأول للحرية :

« كنت أرى هؤلاء الأشخاص يروحون ويفدون بنفس الوجه .
وبنفس الحركات فى أغلب الأحوال ، وكثيرا ما كان يخيل لى أنى
كنت لا أرى الا شخصا واحدا . كان هذا الرجل ، أو هؤلاء الرجال ،
يتحركون بحرية . ولم يعدنى أحد بأن الباب الحديدى سيفتح على
إذا أصبحت مثلهم ... ولكن ... ما أسهل محاكاة الناس ! لقد
تعلمت البصق منذ الأيام الأولى » (١) .

وعندئذ يكون هناك « مخرجان » محتملان : حديقة الحيوان أو
قاعة الموسيقى . وتمتاز قاعة الموسيقى على الأقل بعدم وجود قفص
ولو من الناحية الظاهرية . وهكذا لم يتحول القرد الى انسان فحسب
بل والى فنان له مندوبون ومدير أعمال وأحاديث يدلى بها : « آه من
التقدم ! انه المعرفة التى تسقط أشعتها من كل صوب لتنير المنح
المتفتح ! ... لقد حصلت على الثقافة المتوسطة للأوروبيين بمجهود
لم يحدث مثيله حتى الآن على الأرض . لم يكن هذا شيئا هاما فى
حد ذاته ، ولكنه يعتبر ضربا من التقدم لأنه سمح لى على الأقل
بالخروج من القفص رهيا لى امكانية التحول الى انسان ... ولم يكن
أمامى أى حل آخر ما دمنا قد استبعدنا الحرية » (٢) .

وتنتهى هذه السخرية المريرة بلمسة ضارية : ففي المساء
يلتقى الفنان بعد عرض البرنامج بأنسة من الشامبانزى فينغمس
معا « فى شهوات جنسنا » ولا أريد أن أراها بالنهار ، فقد ظهر

(١) المرجع نفسه ٦ من ١٧٧ .

(٢) المرجع نفسه ، من ١٧٦ .

فى عينيها بالفعل شروء جدير بالحيوان المدرب • وكنت الوحيد الذى لاحظ ذلك ، وهذا ما لا أستطيع أن أتحملة ، (١) •

على أن مجرد تواجد الغير يكون بمثابة أغنية تتعرف بها الشعوب على بعضها وتميزها بخصائص ترقى بها على الحيوانية البسيطة عند الفرد • وصوت جوزيفين الرفيع وهى تغنى بين شعب القتران ، « ألا يشبه تقريبا ، وسط همومنا ، الحياة البائسة التى يعيشها شعبنا وسط صخب العالم المعادى ؟ ... » ويحلم الشعب فى الاستراحات القصيرة ، التى تفصل بالنسبة لنا بين معركة وأخرى ... ان الصغير لغة شعبنا ، على أن بعضنا يصفر طوال حياته دون أن يدرى ، بينما يبدو الصغير هنا متحررا من قيود الحياة اليومية ، فيحررنا نحن أيضا لبعض الوقت ، (٢) • لن نحصل جوزيفين أبدا على تحررها من عمل الجماعة • ولن يكون للأغنية مفرى الا بانصهارها فى أعمال شعبها وفى حياته •

ان العزلة أو الثقافة الفنية أو الفكرية المنعزلة لا تدعو الا الى عذابات والى قلق لا متناه : انها أشبه بعزلة الحلد أو الطربان القابع فى جحره ليخوض معركة مميتة ضد خطر مجهول • ويقول الحلد : « تركت العالم ونزلت فى جحرى ... وسأكون سعيدا لو استطعت أن أهدى صراعاتى الداخلية » (٣) • وفى هذه المتاعبات اللانهائية للدهاليز الجديدة التى حفرها الحلد ، يتضح له عدم جدوى نظام الحماية أمام « شىء » كان يجب أن أحذره وأن أستعد له دائما :

(١) المرجع نفسه - ص ١٧٧ •

(٢) الفنية جوزيفين ، فى مستعمرة الاشغال الشاقة ، من ص ٩٦ الى

ص ١٠١ •

(٣) الجحر ، فى «مستعمرة الاشغال الشاقة» ص ١٢٧ و ١٥٢ •

لقد حضر احدهم « (١) » ان البنائيات الهائلة التى يقيسها الفكر ليحل بها نظاما رشيدا ومقلقا محل الواقع ، لا يمكنها أن تنجى هذا الحيوان من صفته الأصلية ، فهو دائم القلق على مدخل جحره لأن هذا المدخل هو نقطة الاتصال الحتمية بالعالم الخارجى . ومع ذلك فقد خيل للخلد أن الغرفة الرئيسية فى حصنه التى سيستخدمها كملجأ أخير فى حالة الخطر ، لا يمكن أن يصيبها شئ . ولا يمكن أذ يتحقق مثل هذا الأمان الا فى فراغ كامل لأن وطأة الواقع اللامحدود تحطم مواقع الدفاع المتمثلة فى أفكارنا المقرورة والسخيفة عن العزلة . فنحن لم نتخلص بعد من حيوانيتنا .

وفى « أبحاث كلب » يتقمص كافكا وعى حيوان لكى يتفهم لحظة الاشراف على الانسانية ، أى لحظة اليقظة ، لأنها لحظة التساؤل الكبير حول الغاية النهائية للوجود . « حتى متى سترضى بسكوت مجتمع الكلاب وبصمته الأبدى ؟ حتى متى سترضى بذلك ؟ تلك هى قضية حياتى الأساسية التى تعلو على جميع القضايا التفصيلية جميعا » (٢) . وتتسبب الأسئلة التى لا تستقيم مع « عبث الوجود الصامت » فى انعزاله عن بقية الكلاب ، وتثير قلقها وشكوكها نحوه . ومع ذلك لا يحاول أحد اسكاته : « كانوا يفضلون اغلاق فمى يحشوه . على أن يتحملوا أسئلتي . ولكن لماذا لا يطردونى ويمنعوننى من اثاره الأسئلة ؟ لا ، لم يكن ذلك غرضهم ، لاشك أنهم ما كانوا يودون الاستماع الى أسئلتي ، ولكنهم كانوا مترددين فى طردى بسبب هذه الأسئلة بعينها » (٣) . ذلك ان أسئلة هذا

(١) المرجع نفسه : ص ١٥٦ .

(٢) أبحاث كلب فى «سور الصين» ص ٢٢٦ .

(٣) المرجع نفسه : ص ٢٤٥ .

« الخارج على القانون » و « المتمرد على الأوضاع الطبيعية » تحرك في أعماق كل شخص شيئا يعود الى آلاف السنين الغابرة، شيئا معاصرا للانسان منذ مولده ونشأته وعيه .

وهذا الشعور نفسه هو الذى يجعل الوجوه تتجه نحو المساح، ونحو السؤال الكبير الملح المطروح من قبل فى « القلعة » .

هذا السؤال المحتم ، المتخفى فى طيات نفس كل انسان ، هو السؤال الذى تثيره اليقظة ، بوصفها أول « شرح » فى عالم الغربة المفلق ، الشرح الذى يصنعه فى عالم الملكية السؤال التالى : من أكون وما هى غاية حياتى التى تضى عليها معنى ؟ .

« ذات صباح ، يستيقظ جريجوار سامسا (بطل «التحول») على أثر حلم مضطرب ، فيجد نفسه قد تحول الى حشرة حقيقية» (١) . وهكذا يبدأ التحول . كان هذا الصبي لا يفكر الا فى التجارة ، كان لا يزال متمسكا بكل قوته بعالم الملكية ، عالم الحيوانية والغربة ولكنه لم يحتاج الى أكثر من لحظة يعى فيها بكيانه لكى يشعر بأنه غريب عن نفسه حتى ان جسمه أصبح مشابها لجسم حشرة . ومنذ هذه اللحظة تحطمت حوله كل العلاقات الانسانية . كان مجرد وعيه بأن وجوده ليس سوى آكثوبة ومظهر وهمى للوجود الانساني ، سببا فى قطع كل علاقة اجتماعية به وفى تحويله الى كائن منفرد لا يحتمل . لقد أصبح تابعا لعالم آخر . ويقول جريجوار ، المنشغل بالبال ، وهو يستمع الى الأصوات الصادرة من أفواه المدعوين وهم تلوك الطعام على مائدة الأسرة : « أنا جائع حقا ، ولكنى لا أشعر

(١) التحول ، ص ٧ .

بالجوع الى مثل هذه الأشياء » (١) . ومات جريجوار جوعا ، كما مات الصائم في « بطل الصيام » . وقد التفت الجماهير حول السيرك بعد موت الصائم ، حول الفهد النابض بالحياة الذى حل محله . وعندما مات جريجوار وجفت شرفتته ، كان مصيره الى صندوق القمامة ، أما والداه فقد عاد اليهما هدوء النفس واذا بهما يبديان اعجابهما . باكتمال أنوثة « أخته جريتا وبدا لهما من تصرف ابنتهما أنها تؤكد أحلامهما الجديدة وتشجع نواياهما الطيبة ، وذلك عندما وصلا الى نهاية رحلتهم ، فكانت الفتاة أول من وقف لتمطى » (٢) .

انه عود الى الحياة الحيوانية بمجرد انزواء السؤال . فما دام الانسان لا يؤدي وظيفة في عالم الملكية فانه لا « يكون » أى شيء من الناحية الاجتماعية ، بل مجرد حشرة أو جثة .

ومع انتقال الكائن بهذا السؤال الى عالم الانسانية ، تبدأ الدورة الثانية ، دورة البحث .



« البحث » هو موضوع الثلاثة الكبيرة المكونة من « المحاكمة » و « أمريكا » و « القلعة » .

وهذه الأعمال الثلاثة الكبيرة عبارة عن اسقاط لقضايا وعذابات كافكا ، فى قالب أسطورى . وهى حكايات تجمع بين قصص السحرة والملاحم . « لا توجد الا قصص سحرة دامية » فكل حكاية من حكايات السحرة تنبع من أعماق الندم والخوف . وهذا هو العنصر المشترك بين كل هذه الحكايات حتى لو اختلفت المظاهر . فقد لا تكون

(١) التحول ، ص ٧١ .

(٢) التحول ، ص ٨٦ .

القصص الواردة من الشمال عامرة بالحيوانات كما هو الحال فى القصص الافريقية ، ولكن النواة والرغبات الدفينة واحدة ، .

فى كل حكايات السحرة تكون الغاية التى يسعى اليها البطل هى الحصول على أداة سحرية يترتب على استحواذه عليها تغيير فى حياته وفى حياة شعبه . وطريق الوصول الى هذا الهدف مليء بالعقبات والمغريات . ولكن البطل المنتصر لا يكون الا أنقى انسان وأقل الناس انغماسا فى أمور الدنيا .

نجد كل هذه الجوانب فى أعمال كافكا الكبيرة سواء كنا بصدد قصة سحرة حقيقية مثل « المحاكمة » أو بصدد « رواية تعليمية » مثل «أمريكا» التى تذكرنا «بسنوات تدريب ويلهيلم مايستتر» لجوته و « بدافيد كوبرفيلد » لشارلز ديكنز ، أو بملحمة مثل « القلعة » التى تعيد الى الازهان القصائد الملحمية حول البحث عن كأس « جرال » الذى جمع فيه دم المسيح و « دون كيشوت » و « رحلة الحاج » لبونيان .

والغاية المطلوبة هنا ليست أداة سحرية بل رؤية روحية تغير الواقع وتسمح بتفهمه بعد تجاوز مظاهره ، ويكون « الخلاص » . والهدف عند كافكا ليس بلوغ السماء بواجهة الامتحانات والصعاب ، كما يحدث فى « رحلة الحاج » . فالبطل عند بونيان يعرف ما هو مطلوب منه ويتساءل : هل أنا قادر على تحقيق ما هو مفروض على ؟ أما عند كافكا فيكون السؤال مختلفا سواء فى « المحاكمة » أو فى «القلعة» ، وهو : ما هو المطلوب منى انجازه ؟ ، أى أنه يتعين على البطل أن يحصل على تصريح بالوجود من خلال عملية البحث .

أما العقبات التى تعترض الطريق عند كافكا فتتمثل فى متاهات المدينة القديمة والمنهكة ، بما فى ذلك أجهزتها وبيروقراطيتها

والتدرج الهرمي في مراتبها ومناصبها الذي يؤدي الى تجميع المسئولية وطمسها . والسير في هذه المتاهات أشد عناء من مسيرة دون كيشوت ، الفارس ذي الوجه الحزين ، فوق أراضي قشتالة الوعرة . ويتنشر موضوع المتاعفة في أعمال كافكا بوصفه البناء على الكابوس . ومن الأمثلة التي تصور هذا الموضوع المؤلم ، بحث كارل روسمان (بطل «أمريكا») عن مخرج من سلسلة الدهاليز في الباخرة أو بحثه عن مفتاح مسكن برونلدا لكي يهرب . وفي « المحاكاة » يتيه جوزيف ك . بين المرات والسلالم بحثا عن مقر المحكمة ولا ينجح في الوصول الى باب الكاتدرائية . ويظل المساح (في « القلعة ») هائما في الطرق المغطاة بالجليد ، فيعجز عن الوصول الى القلعة أو العودة الى الفندق .

أما الأماكن الأسطورية التي تدور فيها أحداث ملاحم كافكا فتحتل أسماء رمزية لها معناها المقصود ، مثل فندق الجسر ، فندق السادة .

ويبحث جوزيف ك . في هذه الصحراء البشرية عن نص «القانون» في مقر المحكمة التي لا يرى قضاتها أبدا . وعندما يفتح بكل قلق وأمل الكتب الموضوعة فوق منصة القاضي ، فلا يجد أثناء تصفحه لأجدها سوى صور خليعة ، كما يلاحظ عنوان كتاب آخر : « العذابات التي عانتها مارجريت من زوجها » . فيقول جوزيف ك . : « ها هي كتب القانون التي تدرس هنا ! وها هم الرجال الذين سيحاكمونني ! » (١) .

انه يبحث عن القانون وعن القواعد التي تحكم الحياة وسط

(١) المحاكاة ، ص ١١٥ .

أكواخ ومخازن العدالة التي تفوح منها رائحة « التثانة » ، وهو لا يصادف أبداً في طريقه انساناً يتشابه وجهه مع القناع الذي يتخفى وراءه ولا مع الوظيفة التي ينتحلها لنفسه : فهو لا يحصل على معلومات عن قضيته عن طريق المحامي ولكن عن طريق مصور يرسم من خياله وجوه القضاة الذين لا يراهم أحد . ولا ينتهي كابوس هذه الرحلة عبر كل ما هو مجرد من الانسانية الا بالموت . وينفذ حكم الاعدام مهرجو المسرح .

ويريد كارل روسمان ، أن ترسخ قدمه في « العالم الجديد » وأن يندمج في الحياة ولكنه لا يجد أول بوادر سعادته - بعد نهاية مطافه وسلسلة حالات فشله وخيبة أمله المتكررة - الا على خشبة مسرح متجول يمثل فوقها الذين لفظتهم الحياة ، الأدوار التي تم تتحها لهم الدنيا . ومساح القرية هو أيضاً رجل غريب عن القرية يبحث عن نقطة ارتباطه بالعالم . لم يكن يطمح في السلطة أو الشباب أو المعرفة ، كما كان يريد فاوست أو جوليان سوريل (الأحمر والأسود - ستندال) اللذان عبرا عن بداية القرن التاسع عشر المبشر بأحلام البرجوازية الناشئة . لا ، انه لا يرغب الا في شيء واحد بسيط ، وهو أن « يكون » .

على أن المساح ، ذلك الفارس التائه الجديد ، ينزلق شيئاً فشيئاً في هذا العالم الذي يدار ، ابتداءً من القرية حتى القلعة ، ومن الأرض حتى السماء ، كأنه شركة مساهمة غير اسمية ترمز تماماً الى نظام والى عصر بكل ما فيه من موظفين فاسدين وطفاة لا يمكن الوصول اليهم ، وبكل ما فيه من روح الخضوع والاستسلام والتدهور الاخلاقي الذي يفرضه على ضحاياه .

هذا العالم مثال لأقصى ضروب الانحطاط الاجتماعي والمعنوي

للحياة • انه عالم « الكونت دى وست وست » ، عالم الغرب
الأقصى الذى تأفل فيه الشمس •

وهذا البطل الذى تسيطر عليه فكرة وحيدة وهى انجاز
مهمة واحدة ، كما هو الحال فى الأساطير والملاحم الشعبية ، ليس
بالرجل المؤمن الذى يبحث عن الهه ، بقدر ما هو انسان يبحث
عن نفسه وعن نظام انساني • فسيد القلعة غائب أبدا ولا يجب
أن نبحث عن العظمة فى شخصه ، بل فى الطاقة البشرية للشخص
الذى يواصل البحث حتى مماته عن الفاية النهائية ، أى فى شخص
المساح الذى لا يقبل الا المطلق كوحدة للقياس •

وتجرى المأساة بأجلى معانيها فى اطار يذكرنا بامازة اقطاعية
ألمانية قديمة لا يزال يتمتع فيها سادة القلعة بحق قضاء الليلة
الأولى مع عروس القن : انها مأساة العلاقات بين السادة والأتباع
فى الشكل الاجتماعى الجديد للشركات الرأسمالية غير الاسمية ،
وفى الشكل الدينى لرسالات مزيفة وموظفين مزيفين فى خدمة اله
مشكوك فى وجوده • وهكذا تتمثل العلاقات الاجتماعية فى وشائج
تخرج عن نطاق الدنيا وتتخذ العلاقات الزائفة بين الناس مظهر
أسطوريا لعلاقة الله بعباده •

ويخوض المساح كفاحا غامضا ضد هذا النظام الزائف القائم
فى السماء وفى الأرض ، لكى يكتشف القانون الحقيقى للحياة ، أى
القانون الانساني • ويخر المساح صريعا فى هذه المعركة



ما هى اذن تلك القوة الحقيقية التى يتقهقر امامها الفرسان
الساعون الى اللامتناهى ؟ وما هى تلك الحقيقة التى يبذل الشهيد
أرواحهم من أجلها ؟

لا يمكن حل رموز هذا الواقع وتلك الحقيقة ، وعزلهما بعيدا عن الأسطورة التي يعيشان فيها . لا يمكن فصل القصة عن المعنى لأن العمل الأدبي ليس رداء روائيا لأفكار مجردة ولأن المواقف ليست شعارات ولأن الشخصيات ليست مجرد شطآن بشرية تحشى بالشعارات أو بالنصائح الأخلاقية .

لا يتخذ العمل الخلاق شكل الرمز إلا لأن الكاتب لا يستطيع أن يعبر بطريقة أخرى عما يريد أن يقول ، ولأن المعرفة لا يمكن أن تنفصل عن الصورة التي تتجسد فيها . « وكل هذه الرموز لا تعنى فى واقع الأمر إلا أنه لا يمكن ادراك ما يستحيل ادراكه » (١) .

فمن العبث مثلا أن نبحث فى شخص قائده « مستعمرة الأشغال الشاقة » أو فى شخص امبراطور « سور الصين » أو فى شخص سادة « القلعة » عن رموز بسيطة للاب ولرأس المال ولتصور كير كجارد للرب . ولو أن أعمال كافكا تتلخص فى هذه الرموز البسيطة لكان من الأفضل له أن يكون اخصائى تحليل نفسى أو رجل اقتصاد أو من رجال اللاهوت فيقول بوضوح وصراحة كل ما يتراءى له . لم يكن كافكا فيلسوفا بل شاعرا ، أى أنه آلى على نفسه ألا يعرض علينا فكرة معينة أو أن يحاول اثباتها ، بل عزم على أن يوصل لنا نظرة شاملة ومعينة للعالم ، وأسلوبيا فى الحياة نختبره دون أن نذوب فيه .

وككل مبدعى الأساطير الكبار ، رأى كافكا عالما بالصور والرموز ، واكتشف وعرض علاقات قائمة بين الأشياء ، ووجد كلا من الحلم والخيال والسحر أيضا فى وحدة لا تتجزأ ، وذكرنا من

• (١) « عن الرموز » فى « سور الصين » ص ١٢٠ .

خلال تشابك أو ترادف المعاني بالخطوط الخارجية للأشياء وبالأحلام
المطمورة وبالأفكار الفلسفية أو الدينية وبالرغبة في السمو .

ومنظر الثلوج في « القلعة » وفي « طبيب القرية » وفي
« سور الصين » ، ليس مجرد صورة تشكيلية أخاذة تذكرنا
بتقشفها وبقوة أبحاثها بلوحة بروجيل « القناصة وسط الثلج » ،
بل أنها توحى إلينا بالتأمل الحزين حول عزلة الإنسان واقتقاده
الكينونة : « هذا الجليد وذلك الضباب الشمالى الذى لا يمكن أن
تصور أى وجود إنسانى وسطه » . وهكذا يشعرنا هذا الجو
البارد أننا نعيش ، فى صميم كيانتنا ، افتقادنا « الأرض والهواء
والقانون » - فالصورة هنا لا ترمز إلى الفراغ أو العدم ولكنها هى
نفسها العدم والفراغ والمعاناة من افتقاد شيء ما .

لا يمكننا أن ننساق اذن فى تفسيرات تلمودية لتفاصيل
قصص كافكا . فلا يوجد أى توافق حرفى معقول بين التطور
الملموس للرمز وبين معناه المجرد . اننا بصدد شخصيات نابضة
ومتفردة ، تتحرك فى اطار عام للرمز ، ولا تتناقض واقعية التفاصيل
مع الرمزية بل تضيف عليها حياة .

ويفكر كافكا ، بوعى تام ، فى ديكنز فى زوايته « أمريكا » .
وها هو يقول فى كراساته : « كوبرفيلد ديكنز . السائق عبارة
عن محاكاة حقيقية لديكنز . وينطبق ذلك بشكل أكبر على الرواية
التي أنوى كتابتها : حكاية الحقيقة ، والساحر الذى يجلب السعادة
للناس ، والأعمال المنزلية ، والمرأة المحبوبة فى المزرعة ، والمنازل
القدرة . . الخ . ولكن هناك المنهج بشكل خاص . كان غرضى -
كما اتضح لى الآن - هو كتابة رواية على غرار ديكنز مع أثرائها
بأضواء أكثر حسما استعرتها من العصر الراهن وبأضواء أخرى

حيادية استخلصتها من ذاتي . فهنا فقرات من ديكنز قوية وغنية كالسيول العارمة ، ولكن تعقبها فقرات أخرى ضعيفة بشكل فظيع يكتفى فيها بعجن كل ما حصل عليه بيد متراخية . هذا المجمع العبثي يوحى باحساس بربرى . وأقول الحق انى تجنبته بفضل افتقارى الى القوة وبفضل الدروس التى استفدتها بوصفى من أفراد الجيل الثانى » (١) .

لقد حاكى كافكا : ديكننز تماما . كما حاكى بيكاسو ، ويلاكروا أو فيلاسكينز ، مع وعى ثاقب بشروط وقواعد الإبلاغ ، ومع العزم على إعادة خلق توافقات جديدة ، لمرحلة جديدة من تاريخ عن طريق نسخ توافقات الماضى .

ويدرك كافكا تماما ما يعود الى ديكنز وما يميزه عنه . ان جهاز القانون المعقد الرامز الى المجتمع الذى يعمل فى خدمته ، يسحق بلا شفقة ضحاياه بواسطة تروسه الغريبة . كان ديكنز معاصرا للرأسمالية وهى لا تزال يافعة وكان مواطنا فى الأمة التى تحتل مركز الطليعة فى هذا النظام . وحظيت كلمته بجمهور عريض من المستمعين اليها . أما كافكا فقد عاش تجربة انحطاط النظام وأحس بذلك بشكل حاد من خلال النظام الملكى النمساوى المجرى بمؤسساته البالية . وهو يعلم أن صوته كيهودى يتكلم الألمانية سيخنق وأنه لن يصل فى حياته الا لجماعة محدودة فى أحسن الأحوال .

وكان ذلك من أسباب زيادة الطابع الخيالى للأسقاط الأسطورى لتجربته المعاشة .

(١) الكراسات ، أورد هذه الفقرة ماكس برود فى كتابه «فرانز كافكا»

يتحاشى كافكا ، بشكل منتظم ، وصف حياته الداخلية بشكل مباشر في أعماله الكبيرة : انه يكتب في بعض الأحيان التي تسمى الى انطباعاته والى العقبات التي تقف في وجهه ورغبانه . وهو يؤدي ذلك بالدقة الباردة الجديرة بمحضر جلسة أو تقرير اثبات حالة . ومن هنا فان وصفه الموضوعي للبعث يثير الحيرة بسبب جفافه . ولا شك أن أسباب إعجابه بجوركي تكشف لنا عن اتجاهه : « مما يؤثر على النفس أن ترى كيف يرسم جوركي ملامح أي إنسان دون أن يصدر عليه أي حكم » أود أن أقرأ ذات يوم ملاحظاته التي كتبها عن لينين ، (١) .

والموضوعية هي النموذج الذي يستوحى منه ملاحظاته : « يتكلم أشميد عنى بوصفى بناء » ولكنني لست سوى رسام متواضع لا يحسن أداء عمله . يقول أشميد انى أضفى جوا غريبا على الأحداث اليومية العادية . وهذا خطأ كبير . فالأحداث اليومية هي في حد ذاتها أشياء خارقة ومهمتى تقتصر على توصيلها (٢) ، .

والواقع الاجتماعي الذي يشهد عليه كافكا ويعانيه كضحية وقيم له المحاكمة ، لا يقل وهمية عن المجتمعات السحرية أو الأسطورية عند الإنسان البدائي . لم تعد غربة الإنسان وليدة عجزه عن مواجهة قوى الطبيعة بل تنشأ اليوم من احساسه بالعجز أمام قوى أجنبية معادية . ومن الممكن أن يتنقض الطوفان في أية لحظة ليغرق الناس ومنجزاتهم وأحلامهم وقيمهم . وفي ظل الغربة تجري الحياة اليومية في جو من القلق والخوف من الكارثة الداهية . وهذا ما نشعرنا به كافكا بشكل مباشر وملمس .

(١) باتوش ، كافكا قال لي من ٧٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥١ .

وهو لا يحتاج الى وسيط بل يكتفى بوصف الواقع كما هو بلا اية اضافات خارجية ، أى بوصف الواقع بألوانه المعقدة المصانة بعناية ، وأيضا بتهديداته وضغوطه التى يفرضها ، وبالمخاوف ودواعى السخرية والتسردات التى يثيرها فى رعوس الرجال وقلوبهم . وهكذا يوحى الينا كافكا ، من خلال هذا الوصف وحده بضرورة قيام عالم آخر ، هذا بالرغم من أن الحركة الذاتية التى تحقق الانتقال من هذا العالم الى عالم آخر ، لا تتراعى له . يقدم لنا كافكا مأساة الوجود فى الاطار الظاهرى للحياة اليومية ، بأشعار لا تعرف التسامح مع عالم الغربة وعالم ضياع الذات . وهو يعرض لنا هذه المأساة بدقته فى تشريح أجهزة هذا العالم المعقد مع ابراز جوانب غموضه ودواعى الشعور بعدم الطمأنينة . ولا تدعى موضوعيته فى وصف العالم اللانسانى أنها تقدم اجابات للمشكلات التى تطرحها قضاياها ولكنها تدفعنا دفعا الى البحث عنها . تحسر موضوعية كافكا النقباب عن الوجه الزائف لهذا العالم الذى يدعى أنه يحقق الأمان ، ليكشف عن حقيقته القطة المتجهمة ، وعن تفسخ وتصدع البناء المهزوز الذى يدعى الشموخ والخلود . وتجبرنا هذه الموضوعية على الاحساس بأن هذا العالم لا يستقيم مع نفسه ، وتدفعنا الى الوعي بحالة الغربة التى نعيشها .

ونجد دائما فيما يحكيه لنا كافكا ، العالم المألوف بكامله ، ولكننا نحس منذ الوهلة الأولى أن هناك أمرا شاذا يغير من الاضواء المسطلة على كل شيء . وتوقعنا هذه الهزة : فها نحن بصدد أسرة برجوازية صغيرة مطمئنة فاذا بابنها ، المنسوب التجارى الهادئ ، يتحول فجأة الى حشرة ذات أرجل عديدة ، انه « التحول » فى كل العلاقات القائمة بين الأشياء وبين الناس . وجوزيف ك . . .

المنسوب المفوض الذي لا يمكن أن يأخذ عليه القانون أو الرأي العام أى شيء ، يقبض عليه لحظة استيقاظه بلا سبب ظاهر حتى انهم يطلقون سراحه فوراً . غير أنه لا يزال متهما ، ولذا فقد انقلب مجرى حياته تماما كما انقلبت علاقاته بالمؤسسات وبالناس . فحياته تجري الآن وفقا لمنطق آخر، لاصلة له بالمنطق العادى . ولكن التحول الذى أجراه كافكا ليس ضربا من التعسف ، مما يشعرنا لا بالفربة ولكن بالدعشة الكاملة . وهكذا يتجلى لنا جمود التقاليد والالتزامات والقيم المتعارف عليها ، مما يدعونا الى النظر فى أمرها . كما نشعر أيضا بأن المفاهيم الاجتماعية والتقليدية لم تعد تقنعنا ، وأننا مطالبون بايجاد مبررات أخرى غير حكم العادة .

وتلك هى رسالة الموقظ التى آلى كافكا على نفسه الاضطلاع بها ، واضعا ثقته فى البشر . حتى أنه كان يقول عن أسوأ الناس فى الدنيا « انهم أناس يمشون وهم نيام ، لا أوغاد » (١) .

وبعد أن يحدث الشرح من جراء أول سؤال ، وأول يقظة ، يحول كافكا بيننا وبين النكوص الى الوراء . وتظهر قدرة كافكا على فتح عيوننا من اصراره الدائم على تحطيم كل ما هو روتينى فى ذكر يأتنا وآمالنا . « فماضيها ومستقبلنا يتحكمان فينا » (٢) .

وقد آلى على نفسه أن يحطم هذه الشبكة وأن يعيدنا الى حاضرتنا بلا قصد ولا تدبير منه . وهذا الحاضر لا يشكل نقطة انتقال فى مسيرة ، بل حق دائم لنا فى رجوعنا الى أنفسنا . اننا منكبون تماما على عادات الحياة . لم تعد الأحداث تتعاقب أمامنا كما

(١) يانوش ، كافكا قال لى ، ص ٨٢ .

(٢) خياليات ، فى «اغراء القرية» ص ٤٩ .

كان يحدث وكما عودنا الواقع السلبي : لقد جرد كافكا هذه الأحداث من ثيابها المثيرة التي تسمى المنطق بحكم تقليديتها والتي لم تعد تسبقها الأسباب ولا تعقبها التفسيرات .

وفي هذا الحلم أو الكابوس المنسوج من نفس خيوط حياتنا اليومية ، يمسك بتلابيبنا كل من التعسف والشذوذ . ونعجز عندئذ عن الاستشهاد بسابقة ، فتجبرنا بذلك لا منطقية ما يبدو معقولا على أن نشعر بكياننا وبمسئوليتنا .

وفي مواجهة الغربة التي تفرضها الحياة الآلية ، يقسم لنا كافكا عالما غير مكتمل ، عامرا بالأحداث التي تتركنا دائما معلقين . انه لا يحاول نقل العالم ولا تفسيره بل بناءه في شموله ليبرز لنا عيوبه ويوحى لنا بضرورة تجاوزه وضرورة البحث عن الوطن المفقود .

وهنا يتخلى كافكا عنا . فقد قادنا في دروب الجحيم المتشابكة وأرشدنا من بعيد الى تجربة النور من خلال نفق طويل لا نهاية له ثم تركنا عند هذه النقطة . فعالم كافكا هو عالم الغربة وعالم الوعي بالغربة .

وعالمه هو عالم اللغة ، ولكنها لغة تم تشكيلها في قالب من عالم الملكية ولا تستطيع الا أن تلمح الى عالم الكينونة . انها تعجز عن ارشادنا عن عالم الكينونة كما تعجز عن الكلام عنه .

لم يخرج كافكا من عالم الغربة ولذا فهو يرى أن العالم المحسوس وعالم الغربة شيء واحد . وتظل اللغة أسيرة له : « عندما تستخدم اللغة في التعبير عما يوجد خارج العالم المحسوس ، فلا بد من استخدامها بطريقة التلميح لا بطريقة التشبيه ، لأن اللغة في عالم المحسوسات لا تخص سوى الملكية وعلاقاتها » (١) .

(١) تأملات حول الخطيئة والام والامل في الاستمدادات .. ص ٨٠ .

وأقصى ما يستطيعه كافكا هو أن يوحى بما ينقصنا وما نفتقد . وحكايات كافكا ، شأنها شأن بعض قصائد مالارميه وريفردي ، ليست سوى حكايات لما نفتقد . « لا توجد ملكية ، لا يوجد سنوى كائن يطالب بوجوده حتى النفس الأخير وحتى الاختناق » . وعندما قالوا له انه قد يكون مالكا ولكنه لن « يكون كافكا » كانت اجابته ارتعاشة ودقة قلب ، (١) .

لقد قادنا كافكا الى حدود الغربة . وظل يهاجم هذه الحدود دون أن يتمكن من تخطيها او اختراقها . ولم يكن عدم استكماله أغلب أعماله ، وعلى رأسها أعماله الثلاثة الكبرى ، محض صدفة : فقد جاب كافكا كل رحاب الغربة ووصل الى مشارف أرض المعاد ، أرض الكينونة ، دون أن يتمكن من دخولها . على أن ما أقدم عليه يؤكد وجوده وهذا هو أقصى ما وصل اليه . وهو يقول في « المحامي الجديد » : « في عهد الاسكندر كانت أبواب الهند بعيدة المنال ، الا أن سيف الملك كان يشير على الأقل الى وجهتها . وقد انتقلت هذه الأبواب الآن وأصبحت أبعد وأعلى مما كانت بكثير ولكن ما من شخص يشير لنا الى اتجاهها . وما أكثر عدد الذين يحملون سيوفنا ، على أنهم يكتفون بالتلويح بها ، والعيون التي تريد أن تتبعها تنبه » (٢) . فهذا الفن يريد أن يوعز اليها بتجربة اللامتناهي المعاشة ، من خلال انتفاءاته . وعدم اكتمال هذا الفن هو قانونه .

يخلق كافكا في كل عمل من أعماله ما يشبه « النموذج » على غرار ما يفعل العلماء الآن لكي يدرسوا الظواهر . ولذا فهناك معان كثيرة تتراكم معا : فالمجاز القضائي في « المحاكمة » قابل

(١) ملازم من ١٦ صفحة ، في « الاستمدادات » ص ٨٠ .

(٢) المحامي الجديد ، في « التحول » ص ١٠٩ .

للتفسير الطبى أو النفسى أو الدينى أو الأسطورى • على أن كلا من هذه التفسيرات أو مجموعها معا ، لا يعبر عن المعنى المقصود فى أعماله وذلك أولا لأن الرمز لا ينفصل أبدا عما يرمز اليه فى كل عمل خلاق : فى الأدب كما فى التصوير والشعر • وأهم ما تتميز به الأسطورة هو قدرتها على الإحياء لا بالتفسير ولكن بالرؤية وبالتجربة المعاشة • وثانيا لأن بناء النموذج ابتداء من وصف مجموع علاقات انسانية هو اشارة أو رمز للواقع يتجاوز كل التأويلات ، فالمستقبل ينعكس فى العالم الصغير الذى تخلقه الأسطورة •

والشعر هو بالذات فن تفتيت الوقائع الحاضرة الى أساطير ورموز لما لم يحدث بعد ، بل اننا نستطيع أن نقول عن طيب خاطر : ان الشعر هو التجربة المعاشة « للمفارقة » ولو أن هذه الكلمة ترتبط فى الأذهان بمعناها اللاهوتى • لسنا بصدد الحنين الدينى الى عالم آخر ولكن بصدد شحذ احساسنا باللامتناهى • وكافكا ، كأي فنان آخر أصيل ، شاهد على أبعاد هذا اللامتناهى •

ان امكانيات الانسان اللامتناهية قادرة على فتح كل الأبواب والنوافذ المغلقة • والفن الحقيقى طريقة للتذكير باللامتناهى • وكانت مهمة الأساطير العظيمة هى التذكير دائما باللامتناهى وبإثارة السمع اليه • ولا توجد أى جوانب لاهوتية فى الرغبة فى كسر دائرة العالم المغلقة ، وفى عدم التخلي عن كل ما يتعدى التحليل الواضح الرشيد للحاضر •

ان المطالبة بالشمول فى البحث عن معنى الحياة وفى ارادة بنائها وفقا لقوانين أفضل ، تجعلنا فى معركة مع ما ستكون أى فى معركة مع ما ينقصنا حتى الآن وما نجهله بالضرورة عن أنفسنا ، ومع ما لا نستطيع أن نفكر فيه أو أن نقوله الآن ، دون أن نتخلي مع ذلك عن قوله أو التفكير فيه •

لا بد أن تترجم لغة هذه « المفارقة » الانسانية ، بتعبيرات الانسانية العظيمة المفتحة على المستقبل، أن تترجم بهذه التعبيرات، الخطوات القامضة للاهوتية السلبية التي تكفى بسرد ما يتنافى مع المطلق ما دامت لا توجد لغة للتعبير عنه بشكل ايجابى .

يتحاشى كافكا ذكر الله . ولا يكاد يطلق هذا الاسم للإشارة الى معنى الانسان من أجل تجاوز الوضع الراهن بالبحث عن قانون أجل للحياة وبإكتسابه وإقراره . ولكي تكون لغته ، لغة « المفارقة » الحقيقة فهو يرسم فى أفق الانسان ما كان يسميه ياسبرز « رمز الفشل » . ويبدو أنه كان يترس على « تجربة الوجود من خلال الفشل » (١) . ان مفترق الطرق لكل أنواع العبث والشقاء الممكنة يشير فى حد ذاته الى قانون جديد ، ويولد فى نفوسنا حاجة لا تقهر الى بث الحياة فى هذا القانون .

وتتمثل عظمة كافكا فى نجاحه فى خلق عالم أسطورى لا ينفصل عن عالمنا الواقعى بل يكون معه وحدة واحدة . والواقع أن الفن عبارة عن خلق ابدعى يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود الانسانى . لقد خلق كافكا عالما خياليا بمواد عالمنا هذا مع إعادة ترتيبها وفقا لقوانين أخرى ، تماما كما فعل المصورون التكعيبيون فى الفترة نفسها ؛ اذ كشفوا الشعاعية الكامنة فى أبسط الأشياء اليومية عن طريق نسخها بوعى . واذا أردنا أن نعرف كافكا فليس هناك ما هو أفضل من تطبيق حكمه شخصيا على أعمال بيكاسو . قال يانوش عن بيكاسو فى أول معرض تكميبى له فى براغ : « انه يشوه بارادته » فأجابه كافكا : « لاأظن ذلك ، انه يسجل التشويهات التى لم تدخل بعد فى مجال وعينا . فالفن مرآة « تتقدم » كما تتقدم الساعة » .

(١) كارل ياسبرز - الفلسفة - المجلد الثالث ، ص ٢٣٧ .

ملاحظات خامية

كل عمل فنى أصيل يعبر عن شكل للوجود الانسانى فى العالم .

ومن هنا تترتب نتيجتان : لا يوجد أبدا أى فن غير واقعى ،
أى لا يوجد فن لا يستند الى واقع متميز ومستقل عنه . وتعريف
هذه الواقعية معقد للغاية ، لا يستطيع أن يتجرد من الوجود
الانسانى فى صميم الواقع ، بوصفه خميرة الواقع .

كان بودلير يقول : « الشعر أكثر الأشياء واقعية ، وهو
الشيء الذى لا تكتمل حقيقته الا فى العالم الآخر » .

وتعرف الواقعية بالأعمال لا قبل الأعمال . فكما أننا
لا نستطيع أن نحكم على قيمة أى بحث علمى اعتمادا على قوانين
الجدلية المعروفة حتى الآن ، كذلك أيضا لا يمكننا أن نحكم على
قيمة أى ابداع فنى اعتمادا على مقاييس استخلصناها من الأعمال
السابقة .

وفى امكاننا أن نستخلص معايير الواقعية العظيمة من

ستندال وبلزاك ، ومن كوربيه وريبين ، ومن تولستوى ومارتان دى جار ، ومن جوركى وماياكوفسكى . واذا لم تنطبق هذه المعايير على أعمال كافكا وسان جون بيرس وبيكاسو ، فما العمل إذن ؟ هل يتعين علينا اقتضاؤهم من الواقعية أى من الفن ؟ أو هل يتعين علينا ، على العكس ، أن نوسع ونمد تعريف الواقعية وأن نكتشف أبعادها الجديدة على ضوء الأعمال المميزة لعصرنا ، مما يسمح لنا بضم هذه الاسهامات الجديدة الى تراث الماضى ؟

لقد اخترنا الطريق الثانى بمحض ارادتنا ، وعليه فقد اخترنا بالذات أعمالا حرمتنا أنفسنا طويلا من تذوقها باسم المعايير الضيقة للواقعية .

والحرية لا تكون أبدا حرية مجردة . فهى لا تنشأ من « العدم » . والحرية الأصلية تمتد جذورها الى ثقافة الماضى وتشمل معارك الحاضر والمهام المشتركة الملقة على عاتق بناء المستقبل .

ولا يستثنى الفنان أو الكاتب من هذه القاعدة . والواقعية فى الفن ، هى الوعى بالمشاركة فى خلق وتجديد الانسان لنفسه باستمرار ، باعتبار أن هذا الوعى أرقى أشكال الحرية .

أن يكون الانسان واقعيلا يعنى على الاطلاق نقل صورة الواقع بل محاكاة نشاطه ، وهو ليس تقديم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف أو طبع صورة منه ، بل المشاركة فى البناء الخلاق لعالم لا يزال فى طور التكوين مع اكتشافه ايقاعه الداخلى .

وعلى هذا الأساس يمكن تعريف حرية الفنان الحقيقية : ان الفنان لا يرسم الواقع كما هو ، مستقلا عنه وبلا مشاركة منه ، لأنه غير مكلف فقط بتقديم تقرير عن نتيجة المعركة بل انه واحد

من المناضلين ، له نصيبه من المبادرة التاريخية ومن المسئولية .
وهو مطالب ، ككل انسان آخر ، لا بالاكتهاف بتفسير العالم ولكن
بالمشاركة فى تغييره .

ومهمة الفنان تختلف عن مهمة الفيلسوف أو المؤرخ : فهو
ليس مطالبا بأن يعكس الواقع بأكمله .

ان الواقعية لا تطالب العمل الفنى بأن يعكس الواقع فى
شموله وأن يرسم خط السير التاريخى لمرحلة معينة أو لشعب
معين وأن يعبر عن الحركة الأساسية للمجتمع وعن أبعاد المستقبل .
فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف لا من الفنان .

ومن الممكن أن يكون العمل الخلاق عبارة عن شهادة جزئية
للفاية بل وذاتية الى أبعد الحدود عن علاقة الانسان بالعالم فى فترة
معينة ، ومع ذلك فمن الممكن أن تكون هذه الشهادة أصيلة
وعظيمة .

فقد يحس الكاتب مثلا ويعبر بقوة عن هذا المظهر أو ذاك
من مظاهر الغربة دون أن تتكشف له أسبابها أو امكانيات تجاوزها،
فيظل أسيرها ، على أن ذلك لن يحول دون أن يكون كاتباً عظيماً .

لا يمكننى أن أستقرىء عند بودلير أو رامبو القانون الكامل
لنصرهما ، ولكن هل يعنى ذلك أنهما ليسا من أكبر مستكشفى
البقاع المجهولة ؟

لا شك أنه من المفضل أن يكون الوعي الفلسفى والسياسى
عند الكاتب أو الفنان فى مستوى موهبته . ولكننا اذا تمسكنا
بهذا المعيار وحده ، فلن نحكم على الشاعر من خلال شعره بل من
خلال ما يتمثل فى شخصه كمؤرخ أو سياسى أو فيلسوف .

نحن نتمنى أن يعي الكاتب أو الفنان بوضوح أبعاد المستقبل حتى تكتسب أعماله دلالة فضائية • على أننا إذا تمسكنا بهذا المعيار وحده لواجهة بنفس السؤال الذى طرحه بودلير : « هل يبذل الكاتب الفاضل جهدا كافيا من أجل تحبيب الناس فى الفضيلة ؟ » ان القيمة الأخلاقية للفن لا تتمثل فى اسداء النصائح أو توجيه المواعظ بل فى ايقاظ وعينا •

ولا تنكر الماركسية القيمة الذاتية للخلق الفنى •

فالقضية الأساسية فى المادية الفلسفية وفى الواقعية الفنية هى أن الوعى لا يحدد الحياة بل ان الحياة هى التى تحدد الوعى ••• فالوعى لا يمكن أن يكون أى شئ غير الكائن الواعى • ومن هنا فان المادية الفلسفية أو الواقعية الفنية لا تفترض بالضرورة الحتمية الآلية فى العلاقة بين الوعى والحياة • ومن السخف أن نستنتج مفهوم أى انسان للعالم من خلال وضعه الطبقي • كان ماركس ، من حيث أصوله الطبقيّة ، برجوازيا صغيرا كما كان انجلز من أبناء البورجوازية الكبيرة ، ومع ذلك فان تصورهما للعالم لا يمت بصلة الى مفهوم طبقتيهما للعالم • وهذا لا يعنى أبدا أن أى رؤية للعالم تنشأ فى أى مكان وفى أى زمان • فالنظرية الثورية لا تكون ممكنة الا مع وجود واقع ثورى • فلم تنشأ الماركسية ولم تنفصل عن النظريات الطوباوية السابقة لها الا عندما أكلت الطبقة العاملة نفسها كقوة تاريخية مستقلة • وعندئذ فقط سمح « تفهم الحركة التاريخية » ، بالوصول الى تصور ثورى للعالم باحتضانه للواقع الذى لا يزال فى طور النشأة والتطور •

هل نفهم من ذلك أنه لا يعنينا أن نعرف أن أعمال كافكا من ابداع ابن تاجر يهودى كان يعيش فى براغ ، تحت سيطرة

الامبراطورية النمساوية المجرية ، فى مرحلة تعفن الرأسمالية ؟
لا بالطبع . فدراسة الظروف التاريخية التى شهدت مولد وعى
كافكا مهمة جدا لأن كل المواد التى استخدمها فى بناءه الفنى
مستخلصة من تجربته المعاشة . غير أن هذا البحث الأولى ، أقرب
الى السؤال منه الى الاجابة . فالعمل الفنى ليس محصلة لقوى
مختلفة . انه اجابة اجمالية على مجموع الأسئلة التى يطرحها على الفنان
كل من عصره ووسطه العائلى الاجتماعى والدينى والثقافى ، وأيضا
وضعه الشخصى ومهنته وغرامياته ، أى كل ما يخص حياته . وتكون
اجابة الفنان شيئا آخر وليس مجرد انعكاس للظروف التى أثارت
السؤال . فلكى نفهم كافكا يجب أن نستخلص اجابته المتميزة
والجديدة من حاصل جمع التأثيرات المختلفة على مبادرته الخاصة
التي ينفرد بها وحده . ومع أن كافكا بوجوازى صغير فى أصوله
الطبقية . شأنه فى ذلك شأن ماركس ، الا أنه لم يتجاوز الأبعاد
التاريخية لطبقته (أو بالأحرى لم يتجاوز افتقاد الأبعاد التاريخية) .
لقد عاصر كافكا ثورة أكتوبر والتحركات العالمية الكبيرة بعد الحرب
العالمية الأولى ولكنه ظل أسير الغربة التى شجبها . فهو لم
يستخلص من وعيه بهذه الغربة النتائج الثورية بالرغم من أنه قدم
تعبيرا فنيا أخذا لها . ولذا فمن المهم أن نضع فى اعتبارنا أن كافكا
كان بوجوازيا صغيرا وأن نعرف الظروف الفعلية التى عاشها فى
براغ وسط الطائفة اليهودية ومع أسرته . الخ . على ألا يغيب
عن بالنا أبدا أن هذه الدراسة الضرورية لظروفه ليست تفسيرا
ولا حكما على قيمة أعماله .

وقد قمنا بمحاولة مماثلة مع سان جون بيرس . وإذا كان
من السخف أن نعرف أشعاره بأنها تعبير عن حالة مرضية نفسية
عند بوجوازى كبير يحتل منصبا هاما فى وزارة الخارجية

الفرنسية ، فمن العسير أيضا أن نفهم أشعاره تماما دون أن نكون على ذراية بالتجربة الانسانية التي كانت سببا في رد فعله السلبي والمتعالى تجاهها .

وعلى نفس النمط سيكون من الخطأ تقديم تفسير اجتماعي لبيكاسو ، عن طريق الفوضوية والصوفية الأسبانية والتحلل المعنوي المميز لمرحلة الامبريالية وظروف السوق الرأسمالية للتصوير . الخ ، لكى نستنتج من كل ذلك أن فنه متدهور لأنه يكشف عن وجه البورجوازية المتدهورة .

نحن الآن على يقين بأننا بصدد انطلاقة جديدة في مجال التصوير وبصدد « نهضة » حقيقية . لماذا ؟ لأن بيكاسو فتح آفاقا جديدة وخلص الواقعية التقليدية من تعريفها الضيق ، باعاداته النظر في مفهوم الحيز والمنظور الذى غدا تقليديا منذ أربعة قرون . كان المنظور ، بمفهوم النهضة الايطالية ، يعتمد على نظرة مختلفة ، كان العالم عندها مجرد منظر نشاهده بعين واحدة ونحن ثابتون فى أماكننا . أما التصوير المسمى « تكعيبيا » فقد سمح لنا بأن نعي ظروفنا أكثر انسانية وأكثر واقعية وذلك برؤية الأشياء عن طريق عرض المظاهر المتتالية لشيء واحد ونحن ندور حوله ، أو عن طريق تركيبنا العناصر المميزة لشخص أو لمشهد فى صورة واحدة ، كما يبدو لنا فى ذاكرتنا أو فى أحلامنا ، أو بتغيير نسب وأشكال الأشياء تماما كما تشوهها أو تضخمها رغباتنا أو مخاوفنا . هل كان ذلك خروجا عن الواقعية وانفصالا عنها ؟ لا ، لأن العالم كما يراه شخص يتحرك أو يتذكر أو يحلم أو يأمل أو يخاف ، عالم أكثر واقعية من التجربة الكلاسيكية لعالم جامد تنفرج عليه من خلال نافذة البرتى . ان المنظور التقليدى ، ومع كل الروائع

القديمة المبنية على المنظور ليست سوى حالة خاصة من حالات الواقعية . وأعمال بيكاسو عبارة عن تخطي جدلي لهذه الحالة .

ومثل هذا العمل يكون على نقيض العمل المتدهور .

انه عمل عامر بالقوى الحية لعصرنا . وقد اكتشف بيكاسو أشكال التعبير التشكيلي عن القوى قبل أن يصل الى الوعي السياسى للحركة الأساسية فى عصره .

وهذا درس كبير لنا : فكل عمل فنى كبير يساعدنا على ادراك الأبعاد الجديدة لواقعنا .

لقد حذرنا ماركس من كل مفهوم آلى وغير جدلي للعلاقة بين البناء التحتى والهيكل العلوى ، ومن هنا فهو يفتح لنا الطريق لكى ندرك أن العمل الخلاق الذى يتم فى ظروف التدهور التاريخى لطبقة معينة لا يكون بالضرورة عملا متدهورا .

وهذه الجدلية المعقدة فى علاقات العمل الابداعى بالواقع وبالحياة ، هى الموضوع الأساسى لعلم الجمال الماركسى .

العمل الفنى يرتبط فى كل مرحلة بالعمل والأسطورة . ونقصد بالعمل القدرات الحقيقية للانسان أى التكنيك والمعرفة والمبادئ والهيكل الاجتماعى ، أى كل ما تم فعلا أو فى طريقه الى الاتمام . أما الأسطورة فنقصد بها التعبير الملموس والمجسد لادراكنا نواحي النقص وما هو مطلوب عمله فى كل قطاعات الطبيعة والمجتمع التى لم نسيطر عليها بعد .

لقد أشار ماركس الى الأسطورة بوصفها « وسيطا » بين البناء التحتى والهيكل العلوى ، فأكد بذلك دور الوجود الانسانى

كعنصر أساسي في تعريف الواقعية الفنية • وهو يستبعد بذلك أيضا كل مفهوم ضيق للواقعية ، لأن الواقع الذي يشمل الانسان لا يقتصر على ما هو عليه فقط بل يشمل أيضا ما سيكون عليه في المستقبل • فأحلام الانسان وأساطير الشعوب هي خيرة المستقبل .
وواقعية عصرنا واقعية تخلق الاساطير ، واقعية ملحمية ، وواقعية بروميثيوسية •

ثبت

البرقى :

(ليون باتستا) مهندس معمارى ونحات ومصور
وموسيقى وأديب ايطالى (١٤٠٤ - ١٤٧٢) كتب عدة مؤلفات
فى الفنون بصفة عامة ، وفى النحت والتصوير بشكل خاص .

التدورفر :

(البرخت) ، مصور وحفار ومهندس معمارى المانى
(١٤٨٨ - ١٥٢٨) تلميذ دورر (Durer) يتميز
بخياله الشعاعى وتعتبر لوحته المعنونة « معركة أربيل »
(١٥٢٧) من أعظم أعماله .

أوبو - ملكا :

مسرحية للافريه جارى ، واسم لشخصية أصبحت
شهرة فى فرنسا ترمز الى أنانية وسخف السلطة البرجوازية
فى عالم يسخر من كل القيم .

اورادور :

قرية فرنسية ، اباد النازى سكانها عن آخرهم وأحرق كل مبانيها فى يونيو ١٩٤٤ انتقاما من أعمال المقاومة الموجهة ضده .

اورتيجا اى جراسيه :

(جوزويه) - كاتب أسباني (١٨٨٣ - ١٩٥٥) . مارس تأثيرا كبيرا على الفكر الأسباني المعاصر له كما حظى بشهرة على نطاق أوروبا الغربية . ارسنقراطى التفكير والأسلوب يدعو الى فلسفة ليبرالية تعتبر الحياة هى الحقيقة الأساسية التى لا يمكن أن تقوم الا على النظام . ترك أسبانيا فى الفترة ما بين ١٣٦ الى ١٩٤٢ متحاشيا الخوض فى المعارك السياسية ، ثم عاد اليها فى ظل حكم فرانكو .

اوژوما :

مدينة أسبانية صغيرة فى الأندلس (مقاطعة اشبيلية) . كانت فيما مضى مستعمرة رومانية ووجدت بها آثار ترجع الى هذا العهد .

اوسللو :

(باولو دى دونو الشهير بأوسللو) . مصور ومزخرف فلورنسى (١٣٩٧ - ١٤٧٥) . اهتم بأبحاثه الهندسية

الوصفية قبل أن يصبح أستاذ المنظر • لاقت دراساته في الهندسة والمنظر نجاحا كبيرا ورواجا عند المخرفين والمكتفين • كانت أعماله استهلاكا لأعمال بيرو دلا فرانيسكا وبيرو دل بولياو •

أوشفيتز :

مدينة بولندية أقامت بها السلطات النازية أثناء الحرب العالمية الثانية معسكرا للاعتقال تمت فيه عمليات إبادة جماعية واسعة النطاق •

أوفيد :

(بوبليوس أفيدوس ناسو) شاعر لاتيني (٤٣ ق م - ١٦ م) مؤلف « التحولات » و « الغراميات » و « فن الحب » .. الخ شاعر سهل ولامع ومتأنق في أسلوبه • كان صديقا لفرجيل وهوراس وحظي برعاية الامبراطور أغسطس • نفى من روما في عام ٩ بعد الميلاد لأسباب مجهولة حتى الآن ومات في المنفى بالرغم من استرحاماته في ديوان « أشجان » •

أونامونو :

(ميغل دي) فيلسوف وكاتب ليبرالي أسباني (١٨٦٤ - ١٩٣٦) له عدة من الأعمال تتميز بحماسها السحي وشاعريتها منها : « الاحساس الماساوي بالحياة » و « مسيح فلاسكيز » و « حياة دون كيشوت وسانكو » •

بارت :

(كارل) منظر سويسرى لاهوتى بروتستانتى، ولد فى مدينه يال فى عام ١٨٨٦ . تعتمد أفكاره على الإصلاح الكالفينى وقد أضاف اليه مفهومه الجديد للانتخاب الالهى (أى أن أفعال الانسان مكتوبة عليه منذ الأزل اما أن تكون خيرة واما أن تكون شريرة) . وقد اهتم ، من وجهة النظر المسيحية العامة ببقاء وانتشار اللاهوتية بالدفاع عنها ضد الليبراليه والاشتراكية المسيحية والاشتراكية الوطنية (النازية) ، كما أضاف اليها اسسهامات جديدة (وجودية كير كجارد ، الإصلاح الاجتماعى الجنزى ، العودة الى التبشير الانجيلى والى الأفكار اللاهوتية القديمة) .

باشلار :

(جاستون) - فيلسوف فرنسى من مواليد عام ١٨٨٤ . كتب العديد من المؤلفات فى الفلسفة العامة وفى فلسفة العلوم وفى التحليل النفسى بوجه خاص . تعتبر أفكاره فى هذا المجال استمرارا وتطويرا لآراء ونظريات جورج بوليتزير المعتمدة على التفكير المادى الجدلى .

برجامين :

(جوزيه) فيلسوف وكاتب أسباني (١٨٩٤-١٩٣٦) . أسس مجلة « الصليب والشعاع » (١٩٣٣ - ١٩٣٦) . وهو يوفق بين ايمانه الكاثوليكي وبين أفكاره المسرفة فى ليبراليتها . من أشهر مؤلفاته « أهمية الشيطان » .

برونلشى :

(فيليب) ، مهندس معمارى ونحات ومصور من فلورنسا (١٣٧٧ - ١٤٤٦) . يتميز فنه بالأناقة والتناسق المتقشف . كان مشدودا الى أعمال السابقين فرحل الى روما مع دوناتللو حيث عكف على البحث عن قواعد المعمار عند القدماء . أمضى أغلب سنى حياته فى بناء قبة كنيسة سانت مارى لافلور ، وهى آية فى الجسارة .

بلياد :

كلمة تعنى بالفرنسية مجموعة نجوم كوكبة « الثريا » ، كما تشير الى بنات أطلس السبع فى الاسطورة اليونانية . ويقصد بهذا اللفظ أيضا فى مجال الأدب ، مجموعة مكونة من سبعة شعراء . وأشهرها مجموعة قامت أثناء النهضة الفرنسية ، بزامة رونسار وقد اندثرت هذه المدرسة ثم برزت أهميتها من جديد خلال القرن التاسع عشر .

بوالو :

(نيكولا) شاعر وناقد فرنسى شهير (١٦٣٦-١٧١١) ، يميل شعره الى البرود وان كان دقيقا ومنمقا . من أكبر نقاد الفن الكلاسيكى ولكن يؤخذ عليه بالذات انكاره التام وتجاهله لكل الشعر الفرنسى القديم السابق لما ليرب .

بوصويه

أسقف فرنسي (١٦٢٧ - ١٧٠٤) أكبر وأفصح خطيب ديني عرفته بلاده . كان يدعو للعقائدية الصرفة بأسلوب يجمع بين غنائية الأناجيل وبين النظام الروماني . من أشهر أعماله « المواعظ » و « المراثي » التي أبن بها كبار شخصيات الدولة ودعا فيها لأفكاره . وقد وقع الاختيار عليه في عام ١٦٦٩ كمعلم لولى العهد فكتب من أجله « حديث حول تاريخ الكون » و « السياسات المستخلصة من الكتب المقدسة » وهي تدور أساسا حول تأكيد « الحق الالهي » للملوك .

بوكلين :

(ارنولد) - مصور سويسرى (١٨٢٨ - ١٩٠١) . -
فنان قوى تتميز أعماله بالتباين الشديد في أضوائها وبتفاوت أهميتها . لمساته شاعرية وألوانه جميلة . وقد تفوق بالذات في نوع من الأسطورة النصف - وثنية والنصف - المانية ، تطفئ فيها الألوان الساخنة والجسورة .

بومة آتينا :

تعبير كان يطلق في الماضي على العملة المتداولة في آتينا . وكانت واجهة العملة تحمل صورة رأس الربة آتينا وعلى ظهرها صورة البومة ، الطائر المكرس لربة المدينة الذي غدا رمزا لها .

جونيان :

(جون) ، كاتب صوفي انجليزى (١٦٢٨-١٦٨٨)
انضم فى عام ١٦٥٣ الى طائفة المعادين على اثر أزمة أخلاقية
مر بها ، وأصبح أفصح مبشرى الدعوة المعمدانية .
تقع مؤلفاته فيما يزيد عن ستين مجلدا ، وهى كتابات من وحي
شخصى يحث بأسلوب يتخذ من التوراة نموذجه الأوحى .
وتكاد قدراته الإيحائية تبلغ أحيانا حد الهذيان ، كما يصل
حماسه الى درجة الهوس الصوفى . على أن هذا الكاتب
استطاع أن يؤثر بعمق باستخدام أبسط وسائل التعبير .
ومن أشهر أعماله عند الانجليز روايته الرمزية الدينية
« رحلة الحاج » .

بينون :

(ادوار) - مصور فرنسى ، من مواليد عام ١٩٠٥ .
كان عاملا ثم التحق بالدراسات المسائية فى مدرسة الفنون
التطبيقية (١٩٢٧) ، تأثر فى بداية حياته بفرنان ليبييه ،
وبالتأثيرية ثم ببيكاسو . وهو صاحب تكوينات تشكيلية
كبيرة تدور حول حياة العمال فى أسلوب سخي وقوى . وقد
تولى تصميم ديكورات وملابس للمسرح القومى الشعبى
(مسرحية شهرزاد لسوبرفيل والام الجسور لبرخت) .
ومن أعماله المعروفة أيضا مناظر فى جنوب فرنسا ومصارعات
الدبوك . كتب عنه الفيلسوف الفرنسى هنرى ليفيفر
« بينون أو الجدلية والتصوير » .

تاسيت :

(كورنيليوس) مؤرخ لاتيني (٥٥ - ١٢٠ م)
تتميز كتاباته بالجدية وبأسلوبها الدقيق وبالحرص على إيراد
الحقائق الموضوعية والبحث عن الأسباب الدفينة للأحداث .
وقف ضد طغيان حكام روما ومنهم نيرون بالأخص .

التحفة المجهولة :

قصة ليلزاك تدخل في نطاق « الدراسات الفلسفية »
لنفس الكاتب . ويدور موضوع القصة حول مصور يعمل
منذ عشر سنوات في لوحة لم يرها أحد قط . وعندما
يكشف عن اللوحة التي يرى فيها صورة لجسد امرأة ،
لا يرى الناس فيها سوى خليط مشوش من الألوان لا يظهر
فيها إلا قدم بديعة في أحد ركانها . وهكذا وجهل الفنان إلى
العدم من فرط استغراقه التام في البحث عن الكمال .

التحولات :

قصائد أسطورية لأوفيد تعتبر من أبرز أعمال الشاعر
اللاتيني وتتناول كل أساطير الميثولوجيا .

جاري :

(الفريد) أديب وكاتب مسرحي فرنسي (١٨٧٣ -
١٩٠٧) . اشتهر فور انتهائه من دراسته الجامعية بمسرحية
« أوبو - ملكا » وهي عبارة عن هجو مقذع وكاريكاتوري

للبرجوازية ، اثار مناقشات عنيفة حولها . كان بوهيميا شديد الوقاحة فى نظر البرجوازيين ، عاش حياة غريبة قوامها الانطلاق الفطرى الساذج والتهكم الشديد على كل قيم المجتمع الفرنسى .

جاكوب :

(ماكس) كاتب وشاعر فرنسى (١٨٧٦ - ١٩٤٤) ، من مثلى التكعيبية الادبية . كان صديقا لأبولينير وبيكاسو . كان مهتما بالتصوف الى جانب اهتماماته الفنية فاعتنق الكاثوليكية .

تجمع كتاباته بين الخيال والسخرية وبين الواقعية، كما تجمع أيضا بين الفنائية والتصوف . له أعمال عديدة منها روايات ودواوين وروايات مليئة بالأشعار ، وشعر منثور .

جرونفالد :

(ماتياس) - مصور ألماني (١٤٦٠ - ١٥٢٨) عمل فى السنوات ١٥١٢ الى ١٥١٥ فى زخرفة وتصوير المذبح الكبير لطائفة الانطونيين فى ايسنهايم بمقاطعة الزاس . وتوجد هذه الأعمال حاليا فى متحف كولمار وهى تمتاز بشراء ألوانها وبجمعها المبكرى بين الواقعية والصوقية .

جرى :

(جوان) واسمه الاصلى جوان جونزاليز . مصور من اصل أسباني (١٨٨٧ - ١٩٢٧) . وصل الى باريس فى عام

١٩٠٦ وانضم الى التكعيبيين بفضل بيكاسو ، فأصبح من أشهر رواد هذا الاتجاه الجديد . صور عددا كبيرا من لوحات الطبيعة الصامتة ولوحات تمثل المهرجين والبهلوانات .

جونجورا :

(لوى دى جونجورا اى ارجوت) قسيس وشاعر اسباني (١٥٦١ - ١٦٢٧) . عرف في بداية حياته كشاعر يكتب قصائد دارجة ومتأنقة في أسلوبها ، تخلط بين الغنائية والسخرية . كان عام ١٦٢٦ ، تاريخا حاسما في تحول موهبته ، اذ راح يبحث عن أسلوب الملع وانقى . . أشعاره علامة بالاستعارات غير المتناسكة وبالجمال المعكوسة في تركيبها وباستخدام الألفاظ في معاني جديدة مما زاد من غموض أشعاره التي احتاجت دائما الى تفسير تولاه عدد كبير من الأدباء . وقد أثار سخرية لوب دى فيجا وسرفانتيس ، وغيرهما من الأدباء ، وان كانوا يعترفون له جميعا بتأثيره على الأدب الاسباني .

جونزاليز :

(جوليو) فحات اسباني (١٨٧٦ - ١٩٤٢) ، تعلم تشغيل المعادن في ورشة ابيه الذي كان يعترف الصياغة . استقر في باريس عام ١٩٠٠ حيث دأب على الرسم بالباستيل تحت تأثير ديجا ، كما تخصص في النحت بالمعدن المضغوط وفي عام ١٩٢٥ تحول الى الحديد المطروق .

الحاسديون :

طائفة صوفية يهودية نشأت في بولندا حوالى عام ١٧٤٠ ، تدعو الى الاتحاد بالروح الالهية عن طريق التأمل وحده . وللوصول الى هذه الغاية يجب كبح كل شهوات الجسد والسعى الى اللذة المشروعة وحدها .

دالير :

أديب وفيلسوف وعالم رياضيات فرنسى (١٧١٧ - ١٧٨٣) . أحد مؤسسى الانسيكلوبيديا الفرنسية بالتعاون مع ديدرو .

دياجيليف :

(سيرج دى) مدير فرقة باليه روسية شهيرة (١٨٧٢ - ١٩٢٩) بدأ حياته كناقد فنى فى روسيا حيث رأس تحرير مجلة « عالم الفن » باللغة الروسية . انتقل الى فرنسا وطاف فى أمريكا وفى بلدان أوروبا حيث قدم عروض باليه لاقى نجاحا فائقا .

كان يحيط نفسه دائما بعدد كبير من الفنانين والمصورين ومصممي الرقصات والموسيقيين وشجع كل الاتجاهات الحديثة فى مختلف مجالات الفن . وقد مارس تأثيرا كبيرا على الفن الزخرفى والمسرحى وعلى الموسيقى ، وعلى كل جماليات الفن الحديث .

دى لاتور :

(جورج) مصور فرنسى (١٥٩٣ - ١٦٥٢) • كان مصورا للملك لويس الثالث عشر - فنان واقعى ترك لنا لوحات عظيمة تتميز بتقشف فى التجسيم وبالتأثيرات الضوئية الموفقة • كان يسمى ساحر وشاعر الظلال •

روسكين :

(جون) - ناقد فنى وعالم اجتماعى انجليزى (١٨١٩ - ١٩٠٠) كتب أول مؤلف له بعنوان « التصوير الحديث » (١٨٤٣ - ١٨٦٦) للدفاع عن مصورى حركة ما قبل روفائيل • (Pre-Raphaeyisme) • شرح أفكاره الجمالية بأسهاب فى « مصابيح العمارة السبعة » (١٨٤٩) وفى « حجارات البندقيه » (١٨٥١ - ١٨٥٣) وفى « محاضرات حول فن العمارة والتصوير » (١٨٥٣) • انفق أمواله فى تأسيس جمعيات للخدمات الاجتماعية • كان كارليل صديقه وملهمه فى أغلب الأحوال •

روسينول :

(أى براتس) ، مصور وكاتب من قطالونيا (١٨٦١ - ١٩٣١) عاش عدة سنوات فى باريس ثم عاد الى أسبانيا حيث نال شهرة كبيرة بسلسلة لوحاته المعنونة « الحقائق المهجورة » • كتب بلغة قطالونيا عددا كبيرا من المسرحيات

الدرامية البرجوازية والكوميديات الأخلاقية التي تعكس واقع المجتمع المعاصر له .

ما قبل روفائيل :

(حركة) PRE-R اسم أطلق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على مفهوم جمالي يعتبر أن قمة ما توصل اليه التصوير تتمثل في أسلاف روفائيل . وكان الناقد الانجليزي الشهير جون روسكين أقوى مدافع عن هذه الحركة . وقد سميت هذه الحركة أيضا البدائية Primitivism وكان لها أنصار كثيرون في انجلترا بالذات ابتداء من عام ١٨٤٩ .

ريفيير :

(جاك) كاتب فرنسي (١٨٨٦ - ١٩٢٥) . عاد الى العقيدة الكاثوليكية في عام ١٩١٣ بتأثير من كلوديل . ومن كتاباته الشهيرة دراسات عن بودلير وكلوديل وجيد . الخ . (١٩١٨) وعن رامبو (١٩٣٠) ومراسلاته مع بول كلوديل (١٩٠٢ - ١٩١٤) .

ريلك :

(رينر ماريا) كاتب باللغة الألمانية (١٨٧٥ - ١٩٢٦) . ولد في براغ وقضى حياته منعزلا متجولا وأقام بالأخص عدة سنوات في باريس حيث عمل كسكرتير للنحات الفرنسي

رودان • كتب العديد من الدواوين • ويعبر شعره عن قلق
ميتافيزيقي لروح تبحث عن الله من خلال الطبيعة •

سالمون :

(اندريه) كاتب وشاعر فرنسي من مواليد عام ١٨٨١
كتب قصائد فلسفية تفيض بالاحاسيس والرؤية القلقة •
له دراسات فنية عن « ميزان » و « حياة و وفاة المصور
١ • مودلياني » • وهو يمزج لوحاته الواقعية بشعره المعقد
والفريد من نوعه •

سانت بوف :

كاتب وناقد أدبي فرنسي (١٨٠٤ - ١٨٦٩) • ارتبط
في بداية الأمر بفيكتور هوجو ولامارتين وبالمدرسة الرومانتيكية
عموما • من أبرز أعماله « لوحة تاريخية ونقدية للشعر
الفرنسي في القرن السادس عشر » التي أحيى فيها من جديد
مركز شعراء البلياد (انظر هذه الكلمة) الذين ظلوا محل
التجاهل العام طوال قرنين من الزمن • اختلف سانت بوف
مع هوجو وانضم فيما بعد لانتصار سان سيمون من
الاشتراكيين الخياليين •

سردنابال :

(موت سردنابال) لوحة للمصور الفرنسي أوجين ديلاكروا
(متحف اللوز) مستوحاة من مسرحية كتبها بايرون عن

هذا الملك الأسطوري ، تصويره وهو مستلق على سرير الملك
بلا أى انفعال بينما يجرى حرق قصره وذبح نسائه أمام
عينيه .

شنتين :

• (جرترود) أديبة وروائية أمريكية (١٨٧٤ - ١٩٤٦)
استقرت في باريس منذ عام ١٩٠٣ وارتبطت بصلات وثيقة
بالحركة التصويرية الطبيعية . كانت مجموعتها الخاصة
تشمل أعمالا هامة لبيكاسو ودوانيه روسو . كتبت
مؤلفات عديدة بأسلوب ساذج مصطنع وأثرت على نثر شردور
أندرسون وعلى هيمنجواي والروائيين الذين ينتمون حسب
تعبيرها الى « الجيل الضائع » .

فالون :

(هنرى) عالم نفسى وسياسى فرنسى (١٨٧٩ -
١٩٦٢) تخصص فى سيكولوجية الطفل وله فيها أبحاث
ودراسات هامة تعتمد على الفكر المادى الجدل . كان اشتراكيا
ثم انضم للحزب الشيوعى فى عام ١٩٤٢ أثناء الاحتلال
النازى . رأس بعد الحرب لجنة تعديل برامج التعليم فى فرنسا
وانتخب عضوا فى الجمعية العمومية .

فاليري :

(بول) كاتب وشاعر فرنسى (١٨٧١ - ١٩٤٥) كتب
قصائد رمزية صعبة ، غريبة ودقيقة ولامعة فى فنها ، تعبر

عن افكاره بصور غنية • اما كتاباته النثرية فعامرة بالآراء
وبالاهتمام بالشكل •

فرانشيسكا :

(بيرو دلا) مصور ايطالى (١٤١٦ - ١٤٩٢) • من
أشهر أعماله زخرفة كنيسة سان فرانسوا داريزو بمناظر
بطولية وتاريخية وانجيلية •

فوسيان :

(هنرى) - استاذ فرنسى فى علم الجمال (١٨٨١ -
١٩٤٣) كان أستاذًا فى السربون وفى الكوليج دى فرانس •
له عدد من المؤلفات العميقة فى تحليلها للتصوير فى القرن
التاسع عشر وفى القرون الوسطى (فن النحت الرومانى
المسيحى ، والفن الغربى) ، كما اهتم بشكل خاص بدراسة
قواعد واساليب فن التصوير الرومانى المسيحى •

فولار :

(امبرواز) - تاجر لوحات فنية وصاحب دار نشر
وكاتب فرنسى (١٨٦٨ - ١٩٣٩) • حكى فى « مذكرات تاجر
لوحات ، الطريقة التى توصل بها الى الثراء والشهرة باهتمامه
بأعمال سيزان وفان جوخ ودوانيه روسو ، ورودان فى وقت
كانت تهاجم فيه هذه الأعمال غير الاكاديمية • كتب عدة
مؤلفات عن بول سيزان (١٩١٤) ورينوار (١٩٢٠) وديجا

- (١٩٢٤) وان كانت تعتمد أساسا على رواية نوادر حياتهم .
- رسم له بيكاسو صورة شخصية .

كارافاج

- (ميخائيل أنجلو امريجى ، المشهور بـ يكارافاج)
- مصور ايطالى (١٥٦٩ - ١٦٠٩) . كان عاملا يدويا في بداية حياته ونجح في تكوين نفسه كمصور بلا مساعدة من أى أستاذ . عبقرية قوية وجسور ، ألوانه دافقة وتفكيره أصيل وفنه متمرد . كان يدعو الى احتقار محاكاة القدامى والقواعد الجامدة في الفن وتمسك بمبدأ واحد وهو : محاكاة الطبيعة .
- صور مواضيع عنيفة وغير مألوفة في عصره : مغامرات ليلية ، مجرمين ، غجر ، جثث موتى ، متسولين .. الخ ..

كالديرون :

- (بيدرو كالديرون دى لباركا) شاعر اسباني شهير
- (١٦٠٠ - ١٦٨١) . كان ضابطا ثم قسيسا . كتب مسرحيات دينية وتراجيديات تتميز بقوتها وبتقشفها وتصور الطابع الاسباني المعاصر له بفروسيته وغلظته .

كالغان :

- مؤسس الحركة الإصلاحية في فرنسا (١٥٠٩ - ١٥٦٤)
- درس علم اللغة واللاهوت والقانون واعتنق البروتستانتية في عام ١٥٣٤ وانتقل الى سويسرا فعاش في جينيف وكان له

اثر كبير على الفكر والاخلاق هناك حتى غدت قلعة
البروتستانتية . وتقوم عقيدته أساسا على أن الخلاص الذي
يمنحه الله للانسان الحاطىء عبة منه لا يستحقها الانسان .
ويجب أن تتبع اعمال الانسان من الايمان الصادق لا بهدف
الحصول على ثواب . والحكم للتوراة لا للكنيسة ولذا لاتعترف
البروتستانتية بالكهانة ولا باغلب الطقوس الكنيسية .

كلوديل :

(بول - لويس شارل) • دبلوماسى وشاعر فرنسى
(١٨٦٨ - ١٩٥٥) • اعتنق الكاثوليكية فى عام ١٨٨٦ فكان
لها تأثير حاسم على تفكيره • تمتاز كتاباته بالرمزية والواقعية
فى نفس الوقت وان طغت عليها الصوفية على أى حال •
أسلوبه سهل ومدرس ، وغامض وقوى •
اتخذت كتابته شكلا خاصا ومميزا لها أشبه بالشعر
المنثور ، اذ يكتبه على شكل آيات منعمة تتكون من ١٥ و ١٨
و ٢٢ مقطع •

كواتروشتو :

(حركة الأربعاءة) حركة فنية وأدبية ايطالية فى القرن
الحامس عشر ، وهو العصر الذى ازدهر فيه أدباء وفنانون
منتمون الى رقم ٤٠٠ (ويقصد به ضمنا ١٤٠٠) •

كينيه :

(ادجار) مؤرخ فرنسي (١٨٠٣ - ١٨٧٥) ملحد وليبرال
اشتهر بـ « دراسة حول حياة يسوع » (١٨٣٨) التي ألفها
العالم اللاهوتي الألماني ستروس ، كما عرف أيضا بمؤلفه
عن « عبقرية الثورات » (١٨٤٢) وعن اليسوعيين (١٨٤٣)
وعن محاكم التفتيش (١٨٤٤) وعن المسيحية والثورة
الفرنسية (١٨٤٦) . أبعد من فرنسا على أثر انقلاب لويس
بونابرت في ديسمبر ١٨٥١ فعاش في بروكسيل حيث كتب
« احتضار الضمير الانساني » (١٨٦٧) و « الخلق » (١٨٧٠)
مستوحيا فيها نظريات داروين . نشرت زوجته كل أعماله
ومراسلاته في ٣٠ مجلدا .

لانجفان :

(بول) عالم طبيعيات فرنسي (١٨٧٢ - ١٩٤٦) ، حل
محل بيركوري في عام ١٩٠٤ كأستاذ في مدرسة الطبيعة
والكيمياء . منظر مشهور قدم اسهامات علمية عظيمة في مجال
نظرية الاشعاع وتايين الغازات ونسبية الطاقة . قام بدور
سياسي ونضالي أثناء احتلال النازي . كان عضوا في الحزب
الشيوعي الفرنسي .

لوتريامون :

(ازيدور دو كاس الشهير بالكونت دي لوتريامون) -
شاعر فرنسي (١٨٤٦ - ١٨٧٠) . كان موته المبكر والطابع
الغريب لأعماله ، وتجاهل معاصريه له من أسباب وضعه في

زمرة « الشعراء الملحنين » • يعتبره الشعراء السرياليون في القرن العشرين أحد الممهورين للمدرستهم

ليجييه :

(فرنان) - مصور فرنسي (١٨٨١ - ١٩٥٥) • كان انطباعيا ثم تأثر بسيزان وشارك منذ عام ١٩١٠ في الاتجاه التكعيبي • ومنذ عام ١٩١٨ تأكد أسلوبه الخاص في التصوير: استخدام المادة الناعمة المجردة من الشخصية ، ألوان صريحة وحية ، مبسطة على مساحات واسعة • كان عضوا في الحزب الشيوعي الفرنسي ومن أهم أعماله زخرفة مدخل كنيسة نوتردام داسي (١٩٤٦) ، كما نفذ في محرفه الخاص عددا من لوحات الزواج المعشوق • اقيم متحف خاص يضم أعماله في بيو (مقاطعة الألب ماريتيم) •

لي نلن :

(الاخوة) - اخوة ثلاثة مصورون فرنسيون - انطوان (١٥٨٨ - ١٦٤٨) ، ولويس (١٥٩٣ - ١٦٤٨) وماتيو (١٦٠٧ - ١٦٧٧) • انضم الثلاثة الى اكاديمية التصوير في عام ١٦٤٨ •

لينهارت :

(موريس) عالم في اصول السلالات البشرية (انتنولوجيا) (١٨٧٨ - ١٩٥٤) • كان مبشرا بروتستنتيا في جزر لويالتي

وفى كاليدونيا الجديدة . له دراسات هامة فى لغة وفكر
سكان كاليدونيا الجديدة . ومن أعماله الشهيرة « ملاحظات
حول سكان كاليدونيا الجديدة » (١٩٣٠) ، رجال الأرض
الكبيرة ، (١٩٣٤) ، « دو كامو » (١٩٤٧) .

ماسون :

(اندريه) مصور فرنسى من مواليد عام ١٨٩٦ ، مارس
التكعيبية لفترة من الزمن (١٩٢٢) ثم انضم للسرياليين فى
عام ١٩٢٣ . ويتضح احساسه المرحف بالايقاع وبالزخرفة
فى لوحاته التى عالج فيها الحرب الأهلية فى أسبانيا (١٩٣٦)
اتجه ماسون منذ عام ١٩٤٥ نحو التجريدية . ومن أعماله
فى المسرح ، اعداد ديكورات وملابس مسرحية « موتى بلا
قبور » ، لجان بول سارتر ، ومسرحية « هاملت » .

مالارميه :

(ستيفان) - شاعر فرنسى (١٨٤٢ - ١٨٩٨) . أصابته
صدمة فى حياته أدت الى انفصاله عن بيئته والى قطع كل
صلات تربطه بها . أصبح شاعرا « مضربا عن المجتمع » وأقام
فى لندن حيث عاش فى ضنك مستمر تحمله طوال حياته بكل
نبل . ويشبه بودلير الى حد قريب فى تمرده المزوج بالملل .
وبالرغم من « عقم » نشاطه الأدبى ، فقد أنجز فى عامين
ثلاث أعماله وقضى اثنين وثلاثين عاما فى كتابة بقيتها بالرغم
مع الحاج الحاجة الى الخلق عليه . ونجح أخيرا فى اكتشاف
طريقه الخاص والتخلص من تأثير بودلير وتوصل الى لغة

شاعرية جديدة تماما لحصها فى كلمتين : تصوير لا الاشياء
ولكن تأثيرها علينا » .

هاليفتش :

(كازيمير سفيرينوفتش) مصور روسى (١٨٧٨ -
١٩٣٣) . تأثر بالاتجاه الجوشى وانتقل الى باريس فى عام
١٩١١ حيث زاول أسلوبه الهندسى القريب الشبه بأسلوب
فرنان ليحيه ، ولكنه سرعان ما اتجه نحو التجريدية التى
أطلق عليها تعبير «سوبريماتيزم» (Suprématisme) وشرح
مبادئها فى بيان له كتبه بالاشتراك مع ماياكوفسكى فى عام
١٩١٥ . كانت لوحته المسماة «مربع أبيض على خلفية بيضاء»
نهاية المطاف فى أبحاثه . نشر فى عام ١٩٢٦ كتابا بعنوان
«عالم اللاتمثيل » .

هوسينيكا :

(ليون) كاتب وادارى فرنسى (١٨٩٠ - ١٩٦٤) -
المدير الفنى لمسرح العمل العالمى (١٩٣٢) ، وعميد المعهد
القومى العالى للفنون الزخرفية (١٩٤٦) ثم عميد المعهد العالى
للدراسات السينمائية (١٩٤٧ - ١٩٤٩) . ناقد فنى
وسينمائى ، وصاحب عدد من الروايات ودواوين الشعر .

هيمستر :

(كونت جوريف دى) - سياسى وكاتب وفيلسوف
فرنسى (١٧٥٣ - ١٨٢١) . من بيئة كاثوليكية متقشفة ،

هاجر الى لوزان على اثر قيام الثورة الفرنسية حيث نشر
« تأملات في فرنسا » (١٧٩٦) ليدين فيها « الجريمة المزدوجة »
التي ارتكبتها الثورة ضد الدين المسيحي وضد السلطة
الملكية . اضطر الى الانتقال الى روسيا القيصرية بضغط من
حكومة الديركتوار على مويسرا ، فارتبط هناك بالمجتمع
الارستقراطي في سان بطرسبورج . وتلتقي نظراته الفلسفية
للتاريخ مع نظرة بوسويه : العناية الالهية ، ارادة الله ، الحق
الالهي الذي تتوارثه الاسر الملكية الحاكمة .

مينوطون :

كائن ممسوخ في الاسطورة الاغريقية له جسم انسان
وراس تور .

نرفال :

(جيرار) - كاتب فرنسي (١٨٠٨ - ١٨٥٠) من جيل
الرومانتيكيين المتحمسين . قضى حياة فريدة من نوعها ، تغلب
فيها الحلم على الواقع بشكل تدريجي . تجول في أنحاء فرنسا
وفي أوروبا . وفي عام ١٨٤١ أصيب بأول نوبة جنون ،
وسافر بعدها الى تركيا ومصر وسوريا (١٨٤٣) فعاد من
هناك « برحلة الى الشرق » (١٨٥١) وهي رواية رومانتيكية
تخلط بين الخيال والذكريات الحقيقية . وقد انتابته نوبات
الجنون عدة مرات حتى وجد ذات صباح مشسوقا بحبل في
سور أحد المنازل . يعتبر نرفال الممهد لبودليير ومالارمييه
وللسرياليين .

هاسيك :

(ياروسلاف) كاتب تشيكي (١٨٨٣ - ١٩٢٣) . كتب
عدة من القصص القصيرة الفكاهة . وقد لاقت روايته الشهيرة
« مقامرات الجندي الشجاع شفيك » التي تجري أحداثها
أثناء الحرب العالمية الثانية نجاحا عظيما وعالميا (١٩٢٠ -
١٩٢٣) كما حولها برتولد برخت الى مسرحية تحمل نفس
الاسم .

هولدرلين :

(جان فردريك) - شاعر الماني (١٧٧٠ - ١٨٤٣) .
كان الجنون يتربص به حتى تغلب في عام ١٨٠٢ . مرت به
فترات من الصفاء أعقبها اختلال قواه العقلية تماما .
وقد جادت قريحته المبكرة « بالقصائد الغنائية »
(١٨٢٦) المتميزة بنقاء وحيها وبتناسق الشكل والرقعة
أصبح يحتل الآن مركزا رئيسيا بين شعراء المانيا .

هيراكليت :

فيلسوف اغريقي ولد في أفيز في آسيا الصغرى
(حوالي ٥٧٦ - ٤٨٠ ق.م) . يرتبط هيراكليت بالفلسفة
الأيونية ، وهو يعتبر أن كل شيء يحتوي على نقيضه
وأن التناقض هو أساس الحياة وأساس كل حركة . على أن
التغير لا يحدث بشكل عشوائي بل يخضع لقانون عام يخلق
التناسب . . والرجل الحكيم هو الذي يمثل للقوانين المنظمة

للكون ويعمل على أساسها . أثرت أفكار هيراكليت
الفلسفية على الرواقيين وأفلاطون وأرسطو كما أنها اكتسبت
مضمونا جديدا مع المنهج الجليل الحديث في التفكير عند هيجل
ومازكس .

ويستلو :

(جيمس) - مصور وحفار أمريكي (١٨٣٤-١٩٠٣)
تتميز أعماله بالطابع الشخصي البحت في فنها وفي ألوانها .
كان يخضع كل شيء لتناسقات التدرج في الألوان . من أبرز
أعماله « صورة شخصية لوالدة الفنان » .

لادبو :

(فاليري) - كاتب فرنسي (١٨٨١ - ١٩٥٧) . كان
مولعا بالفنون الجميلة والقراءة والأسفار . ساهم بكتاباته
لا في المجلات الأدبية الفرنسية وحدها ، بل وفي المطبوعات
الأجنبية فنشر مقالات بالانجليزية والأسبانية حول الأدب
الفرنسي . ترجم إلى الفرنسية عددا من الأعمال الأدبية
الانجليزية منها « أوليس » لجيمس جويس (١٩٢٩) بالاشتراك
مع آخرين .

يلسبرو :

(كارل) - فيلسوف وعالم نفسي ألماني من مواليد
عام ١٨٨٣ . يعتبر أحد الفلاسفة الوجوديين الأساسيين

الحاليين ، كما أنه أكثرهم تمسكا بالميتافيزيقية • انطلق
 ياسنبرز من الكانطية ومن البحوث السيكلولوجية فتوصل الى
 منهج صعب ودقيق في مبحث الأمور العامة (انطولوجيا)
 حيث لا يوجد الكائن الا من خلال الإدراك وفي حدود التفكير •
 وبناء عليه فإن الكائن لا يتحقق أبدا ككل ، وبالتالي فإن
 الارتفاع (المفارقة) لا يتحقق الا بالانفصال عن الوجود عن
 طريق الفشل الأعظم • ولذا يتعين على الانسان الاختيار بين
 الدين والعلم • من أهم مؤلفاته « دراسة نفسية لإدراك
 العالم » و « العقل والوجود » •

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	١١
ييكابنو	٢١
سان جون بيرس	١٠٩
كافكا	١٤٣
(١) العالم المعاش وصراعاته	١٥٣
(٢) العالم الداخلى وازدواجاته	١٧٦
(٣) تناقضات العالم المبني	٢٠٤
ملاحظات ختامية	٢٣١
ثبت	٢٣٩

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٨/٧٩٣١

I.S.B.N 977- 01 - 5702 - 3

مكتبة الأسرة

يعتبر هذا الكتاب حدثاً.. باعتبار ما
يقوله وباعتبار الرجل الذى كتبه «روجيه
جارودى» واللحظة التى ظهر فيها. فهذا
الكتاب نهاية مطاف وبداية انطلاقة لأنه
يحطم أشياء ويفتح الباب لغيرها. فهو فى
آن واحد رفض وفتح فهذا الكتاب حدثاً
بالفعل لأنه يواجه التعسف المستتر خلف
قناع العلم والجمود الذى يلبس رواد الفن.



بسعر رمزى مائة وخمسون قرشاً

بمناسبة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٨

مطابع

الهيئة المصرية العامة للكتاب